

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПОЛЄТАЄВА ОЛЕНА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 78.071.1:929Гаврилець:[784:785](477)(043)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ГАННА ГАВРИЛЕЦЬ:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

О. В. Полетаєва

Науковий керівник:

Гнатюк Лариса Анастасіївна
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ — 2022

АНОТАЦІЯ

Полстаєва О. В. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво (галузь знань 02 Культура і мистецтво). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2022.

Дисертацію присвячено дослідженню життєтворчості Ганни Олексіївни Гаврилець — однієї з найяскравіших представниць плеяди українських композиторів сучасності, талановитої мисткині, педагогині, майстерної піаністки й активної громадської діячки. Її музика має великий попит серед виконавців і слухачів, звучить в Україні й за її межами. Композиції мисткині є обов'язковими у програмах численних фестивалів та конкурсів.

Однак, незважаючи на вагомості досягнення в усіх сферах діяльності, у яких працювала Ганна Гаврилець, — наукове осмислення її творчості лише розпочинається. У дисертаціях Т. Сухомлінової і Т. Маскович, статтях О. Бенч, О. Беркій, І. Нискогуз, Ю. Пучко-Колесник розглянуто хорові твори мисткині, а композиції інших жанрів майже не досліджено. Не опубліковано жодної монографічної праці, присвяченої творчій діяльності Г. Гаврилець. Докладно не проаналізовано навіть відомі й часто виконувані опуси, не кажучи вже про твори для дітей та юнацтва, які використовуються в навчальному процесі закладів мистецької освіти.

Актуальність тематики дисертації зумовлена необхідністю науково осмислити ту сферу музичного мистецтва, у якій є вагомості художні досягнення, яка має великий попит у сучасній концертній практиці, використовується в навчально-педагогічній сфері, — але не відображена в наукових дослідженнях. Такою і є діяльність і творчість Ганни Гаврилець.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній уперше життєвий і творчий шлях Г. Гаврилець висвітлено із залученням новітніх музикознавчих ідей та основних положень біографістики; складено хронограф життя і творчості; простежено спадкоємні зв'язки у професійній освіті композиторки, укладено її «педагогічний родовід»; здійснено аналіз творчості за жанровим критерієм; охарактеризовано композиторський стиль Г. Гаврилець з урахуванням усіх галузей творчості, у яких вона працювала; до наукового обігу введено і докладно проаналізовано оркестрові твори «До Марії», «Хорал», «Капричіо на честь Святого Миколая», «233 943 Falera», Симфонію-диптих, цикл для скрипки-соло «Екслібриси», п'єсу для тенора-саксофона з оркестром (фортепіано) «Осілля музика», камерну кантату «Погляд в дитинство» на вірші М. Вінграновського, цикл «Фортепіанні п'єси для юних піаністів»; виявлено особливості втілення і трактування теми дитинства у творчості української композиторки. Набули подальшого розвитку теорія універсалізму творчої особистості в українській музичній культурі О. Коменди; теорія відправного пункту в реалізації креативної енергії митця-музиканта М. Черкашиної-Губаренко; дослідження

хорової творчості Г. Гаврилець; класифікація дитячої музики (музики для дітей); питання втілення теми дитинства у творчості українських композиторів. Суттєво доповнено список творів Г. Гаврилець та укладено історію їх виконання.

Робота має вступ, чотири розділи, висновки. У першому розділі здійснено огляд літератури з теми роботи, визначено методологічну базу для аналітичної складової роботи.

Другий розділ присвячено життєвому і творчому шляху Г. Гаврилець. Підґрунтя, на якому формувалася універсальна творча особистість мисткині, закладено ще на початковому етапі її життєвого шляху. Багаті фольклорні й академічні традиції Галичини, де зростала композиторка, народні звичаї та обряди, закорінене в національні джерела родинне середовище, фундаментальна освіта мисткині стали міцною основою для її професійного становлення як композиторки. У зрілий період це відбилося в багатожанровій творчості Г. Гаврилець із притаманними їй близькістю до народнопісенних витоків і глибиною втілення духовних тем, у майстерності в оперуванні здобутками музичного мистецтва в індивідуально-авторській інтерпретації.

Талант, наполеглива праця, мрії та амбіції, підтримка і сприяння батьків, високий професіоналізм наставників на початковому етапі освіти забезпечили стрімкий розвиток молодій мисткині в піаністичній сфері. Г. Гаврилець досягла майстерності, яка давала їй змогу успішно концертувати як сольо, так і в складі дуетів, виконуючи свої твори і музику сучасних композиторів.

Родинне оточення, сімейні цінності й соціополітичні умови життя спонукали мисткиню обстоювати свої переконання, брати активну участь у культурно-мистецькому житті й просвітницькій політиці держави. Г. Гаврилець здійснювала активну громадську діяльність, щоб впливати на розвиток культури і цим змінювати ставлення до неї, розвивати творчі організації та об'єднання, відроджувати мистецьку спадщину й підтримувати українських композиторів, виконувати й популяризувати українську музику.

Г. Гаврилець перейняла багатовіковий досвід своїх учителів і продовжила розвивати їхні педагогічні здобутки й напрацювання у своїй діяльності. Свідченням цього є, зокрема, клас її випускників-композиторів, більшість із яких уже здобули визнання й посіли чільне місце в культурі України.

Г. Гаврилець завжди була вірною своїм ідеалам, принципам і переконанням. Це стало відправним пунктом у реалізації креативної енергії, сприяло формуванню її світогляду для подальшої плідної універсальної полідіяльності.

Структура третього розділу визначається специфікою матеріалу для аналізу, який підпорядковується жанровим критеріям. Мисткиня працює в жанрах симфонічної, камерно-інструментальної, камерно-вокальної та хорової музики.

Працюючи з фольклорним матеріалом, композиторка надає перевагу обробкам пісенних першоджерел і стилізації в роботі з народними текстами. Обираючи музичні засоби для реалізації творчих задумів, вона спирається на свій величезний фольклорний багаж, що дає їй змогу створити органічні, справді народні дійства, концерти чи окремі мініатюри.

Духовна творчість Г. Гаврилець розвивається в руслі паралітургічної та позалітургічної музики. Мисткиня плідно й органічно розвиває багаті традиції золотого доби українського музичного мистецтва, зокрема М. Березовського. Характерною особливістю її хорової спадщини є рівноцінність духовної та світської творчості. Образ Діви Марії (для композиторки — знаковий образ, оберіг, до якого вона не раз зверталася) утілено в різних жанрах: для хору з оркестром — «Stabat Mater» (розкрито в драматичному ключі), для струнного оркестру — «До Марії» (поєднано антитези духовного і земного), для жіночого хору — «Богородице, Діво, радуйся» (іконоподібний образ відтворено у світлій православної молитві). У роботі над хоровими творами на тексти українських поетів розкриваються романтичні грані авторського стилю.

У її симфонічному доробку є і масштабні полотна («Симфонічна поема», симфонієта для альту і струнного оркестру «A-corda», симфонія «Паралелі», Симфонія-диптих, поема «Знаки»), і твори-мініатюри («Canticum», «До Марії», «Хорал», «Капричіо на честь Святого Миколая», «233 943 Falera», «Hymnus»).

Творчому методу Г. Гаврилець притаманні майстерне володіння художніми й технічними засобами інструментів, мелодизм, який має вокальну природу, а також балансування між сучасними можливостями композиторської техніки і традиційними напрацюваннями. Приклад цього — оркестрові композиції, у яких простежується яскрава вокальна інтонаційність, фактурне оформлення музичної тканини за хоровим типом («Canticum», «Хорал», «Гімн», Симфонія-диптих, «До Марії» та інші).

Ще одна риса стилю композиторки — камерний характер творчості. На це вказують жанри мініатюри, склад виконавців, ідеї, зміст та емоційний спектр творів.

У симфонічних творах розкрито світоглядні позиції Г. Гаврилець, утілено філософську проблематику. У цих творах спостерігаємо прагнення композиторки відтворити багатогранність світу і множинність його сприйняття за допомогою багатоманітності музичних форм, оновлення тематизму й активного творчого застосування сучасних систем звукоорганізації.

Камерна музика Г. Гаврилець вирізняється образним розмаїттям та розкриває ліричні грані авторського стилю. Композиторка звертається до стилістики фольклорних джерел, квазісерійної техніки та постромантичних засобів.

Багатовекторність стилю Ганни Гаврилець характеризується єдністю протилежностей. Вона розпочинала свій творчий шлях як автор популярної музики, а в зрілій творчості зосередилася на академічній. Мисткиня увібрала досвід попередніх поколінь і своєрідно його переосмислила у власній творчості, яка є самобутнім явищем у сучасній українській музиці, яскравим зразком сформованого індивідуального композиторського стилю.

У четвертому розділі проаналізовано твори, у яких втілено дитячу тематику. Музика для дітей і про дітей — це невеликий, але надзвичайно важливий для цілісного осягнення творчого портрету пласт у доробку Г. Гаврилець. Її активна педагогічна, виконавська і громадсько-просвітницька практики давали стійке усвідомлення необхідності розвитку дитячого репертуару,

а як мати й бабуся мисткиня чудово розуміла світ дитинства і якнайкраще відтворювала його засобами музичного мистецтва.

Створюючи музику для дитячого сприйняття композиторка оперувала яскравими образами, з якими асоціюється дитинство, та підкріплювала це барвистою оркестровкою, відомими для дітей фольклорними інтонаціями, мелодіями, але в сучасній авторській інтерпретації.

Традиції дитячих колядувань і власний досвід участі в обрядових діях дав змогу мисткині органічно ввести дитячі номери в масштабні хорові твори. Композиторка зверталася до жанрів дитячого фольклору й відтворювала щирі дитячі емоції і характери.

У творах для юних піаністів Г. Гаврилець використовувала сонорну техніку, що давало їм змогу долучатися до сучасних стильових тенденцій, але у формі, доступній їхньому розумінню та виконавським можливостям.

Матеріал дисертаційної роботи можна використати для подальшого наукового осмислення творчості Г. Гаврилець; для дослідження історії української музики загалом і творів для дітей зокрема; у контексті культурних зв'язків між Україною та іншими країнами. Результати дослідження можна застосувати у навчальних курсах з історії української музики та історії української культури в закладах мистецької освіти.

Ключові слова: життєтворчість Ганни Гаврилець, біографістика, мистецький універсалізм, хорова музика, музичний фольклор, оркестрова мініатюра, капричіо, симфонія, жанр симфонічної поеми, камерно-інструментальна й камерно-вокальна музика, фортепіанна музика, дитяча музика, неофольклоризм, сонористика.

ABSTRACT

Polietaieva O. V. Hanna Havrylets: genre and stylistic aspects of creativity. — Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 Musical art (field of knowledge 02 Culture and art). — P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 2022.

The dissertation is dedicated to the study of the creativity of Hanna Oleksiivna Havrylets — one of the brightest representatives of the variety of modern Ukrainian composers, a talented artist, teacher, master pianist and active public figure. Her music is in great demand among performers and listeners, it can be heard in Ukraine and abroad. Composer's works are mandatory in the programs of numerous festivals and competitions.

However, despite significant achievements in all fields of Hanna Havrylets's work, the scientific understanding of her work is just beginning. The dissertations of T. Sukhomlinova and T. Maskovych, articles of O. Bench, O. Berkii, I. Nyskoguz, Y. Puchko-Kolesnyk examine the choral works of artist, while the compositions

of other genres are barely studied at all. Not a single monographic work dedicated to the creative activity of H. Havrylets has been published. Even well-known and frequently performed opuses have not been analyzed in detail, not to mention works written for children and youth, which are studied in the curriculum of art educational institutions of various accreditation levels.

The relevance of the subject of this dissertation is determined by the need to scientifically understand the field of musical art, in which significant artistic achievements are notable. This field is in great demand in modern performance and concert practice as well as in the educational and pedagogical sphere — but is not studied in scientific researches. Such is the activity and creativity of Hanna Havrylets.

The scientific novelty of the dissertation lies in highlighting the life and creative path of H. Havrylets for the very first time with the usage of the latest musicological ideas and the main provisions of biographical studies; a chronograph of life and creativity was compiled; hereditary ties in the professional education of the composer were traced, her “pedagogical pedigree” was concluded; an analysis of creativity was carried out according to the genre criterion; the compositional style of H. Havrylets is characterized, taking into account all the branches of creativity in which she worked; the orchestral works “To Mary”, “Choral”, “Capriccio in honor of St. Nicholas”, “233 943 Falera”, a Symphony-diptych, a cycle for solo violin “Ex Libris”, a piece for tenor-saxophone with orchestra (piano) “Autumn music”, chamber cantata “Looking into childhood” based on poems by M. Vingranovskiy, cycle “Piano pieces for young pianists” were introduced into scientific circulation and analyzed in detail; the peculiarities of the embodiment and interpretation of the theme of childhood in the work of the Ukrainian composer were revealed. These topics gained further development: The theory of the Universal Creative Personality in Ukrainian musical culture by O. Komenda; the theory of the starting point in the realization of the creative energy of the artist-musician by M. Cherkashyna-Gubarenko; study of choral work by H. Havrylets; classification of children’s music (music for children); the issue of the implementation of the theme of childhood in the works of Ukrainian composers. The list of works by H. Havrylets and the history of their performance have been substantially supplemented.

The work consists of introduction, four chapters and conclusions. In the first chapter, a review of the literature on the topic of the work was carried out, the methodological basis for the analytical component of the work was determined.

The second chapter is dedicated to the life and creative path of H. Havrylets. The basis for shaping the versatile creative personality of the artist was laid at the initial stage of her life path. The rich folklore and academic traditions of Galicia, where the composer grew up, folk customs and rites, family environment and fundamental education of the artist became a solid foundation for her professional development as a composer. Later in her life, this was reflected in the multi-genre work of H. Havrylets with its inherent closeness to the roots of folk songs and the depth of the embodiment of spiritual themes, in the mastery of handling the achievements of musical art in an individual and authorial interpretation.

Talent, hard work, dreams and ambitions, support and assistance of parents, high professionalism of mentors at the initial stage of education ensured the rapid development of the young artist in the pianistic field. H. Havrylets achieved mastery that enabled her to perform successfully both solo and in duets, performing her works and music by modern composers.

The family environment, family values and socio-political conditions of life encouraged the artist to defend her convictions, to take an active part in the cultural and artistic life and educational policy of the state. H. Havrylets carried out active social activities to influence the development of culture and thereby change attitudes towards it, develop creative organizations and associations, revive the artistic heritage and support Ukrainian composers, perform and popularize Ukrainian music.

H. Havrylets took over the centuries-old experience of her teachers and continued to develop their pedagogical achievements and proceedings in her work. Evidence of this is the class of her graduate composers, most of whom have already gained recognition and occupied a prominent place in the culture of Ukraine.

H. Havrylets has always been faithful to her ideals, principles and convictions. This became the starting point in the realization of creative energy, contributed to the shaping of her worldview for further fruitful versatile poly-activity.

The structure of the third chapter is determined by the specificity of the material for analysis, which is subject to genre criterias. Composer works in the genres of symphonic, chamber-instrumental, chamber-vocal and choral music.

When working with folklore material, the composer prefers processing original song sources and stylization when working with folk texts. When choosing musical means for the realization of creative ideas, she relies on her huge folklore baggage, which enables her to create organic, truly popular performances, concerts or individual miniatures.

The spiritual creativity of H. Havrylets developed in the direction of para-liturgical and extra-liturgical music. The composer is extremely productive and organically develops the rich traditions of the golden age of Ukrainian musical art, in particular that of M. Berezovsky. A characteristic feature of her choral heritage is the equality of spiritual and secular creativity. The image of the Virgin Mary (a symbolic image for the composer, a talisman to which she turned more than once) is embodied in different genres: for choir and orchestra — “Stabat Mater” (opened in a dramatic key), for string orchestra — “To Mary” (combination antithesis of the spiritual and the earthly), for the women’s choir — “Theotokos, Virgin, rejoice” (the iconic image is reproduced in a bright Orthodox prayer). The romantic aspects of the author’s style are revealed in choral works based on the texts of Ukrainian poets.

Her symphonic works include large-scale canvases (“Symphonic Poem”, Sinfonietta for viola and string orchestra “A-corda”, symphony “Parallels”, Symphony-diptych, poem “Signs”) and miniature works (“Canticum”, “To Mary”, “Choral”, “Capriccio in honor of St. Nicholas”, “233 943 Falera”, “Hymnus”).

The creative method of H. Havrylets is characterized by the unity of authenticity and the “vocal nature” of the composer’s thinking. An example of this is a number of orchestral compositions, in which bright vocal intonation, textural design

of the musical fabric according to the choral type can be traced. For example: “Canticum”, “Choral”, “Hymn”, Symphony–diptych, “To Mary” and others.

Another feature of the composer’s style is the chamber nature of her creativity. This is indicated by the genres of miniatures, the composition of performers, the idea, content and emotional spectrum of the works.

In contrast to verbal musical genres, its philosophical role is revealed in symphonic instrumental works. In these works, we observe the composer’s desire to recreate the multifaceted world and the multiplicity of its perception with the help of the multifaceted musical forms, renewal of themes and active creative use of modern sound organization systems.

The chamber music of H. Havrylets is distinguished by its imaginative variety and reveals the lyrical facets of the author’s style. The composer turns to folklore sources, quasi-serial technique and post-romantic means.

The multi-vector nature of Hanna Havrylets’ style is characterized by the unity of opposites. She began her creative career with popular music, and in her mature work she focused on the academic field. The composer actively used folk song samples and wrote spiritual music to canonical texts. The composer absorbed the experience of previous creative generations and reinterpreted it in her own way in her own work, which is a distinctive phenomenon in modern Ukrainian music, a vivid example of a formed individual compositional style.

In the fourth chapter, the children’s component of the artist’s work is analyzed. Music for children and about children is a small, but extremely important layer in the work of H. Havrylets for a holistic understanding of the creative portrait. Her active pedagogical, performing, and public-educational practices gave a steady awareness of the need to develop children’s repertoire, and being a mother and grandmother, the artist perfectly understood the world of childhood and reproduced it as best as possible through the means of musical art.

Creating music for children’s perception, the composer used vivid images associated with childhood, and reinforced it with colorful orchestration, familiar folk intonations, melodies, but in a modern author’s interpretation.

The traditions of children’s carols and her own experience of participating in ritual events enabled the artist to organically introduce children’s performances into large-scale choral works. The composer turned to the genres of children’s folklore and reproduced sincere children’s emotions and characters.

In works for young pianists, H. Havrylets used sonorous technique, which enabled them to join modern trends, but in a form accessible for their understanding and performing capabilities.

The material of the work can be used for further scientific understanding of the work of H. Havrylets; to research the history of Ukrainian music in general and works for children in particular; in the context of cultural ties between Ukraine and other countries. The results of the research can be applied in educational courses on the history of Ukrainian music and the history of Ukrainian culture in art educational institutions of different levels of accreditation.

Keywords: life work of Hanna Havrylets, biography, artistic universalism, choral music, musical folklore, orchestral miniature, capriccio, symphony, genre of symphonic poem, chamber-instrumental and chamber-vocal music, piano music, children's music, neo-folklorism, sonoristics.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України
як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство» та внесені
до міжнародних наукометричних баз даних**

1. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Засоби сонористики у циклі Ганни Гаврилець «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2019. № 1 (42). С. 89–102. DOI: <https://orcid.org/0000-0002-7669-5887>. URL: <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/160728>.

2. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.]. Симфонія-диптих Ганни Гаврилець: бінарна опозиція як основа концепції // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2021. Вип. 40. Т. 3. С. 22–29.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-3-4>.

URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/40_2021/part_3/6.pdf.

3. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.]. «Капричіо на честь Святого Миколая» Ганни Гаврилець: утілення європейського жанру в українській музиці // Музичне мистецтво і культура : наук. вісник / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. Вип. 33. Т. 1. С. 81–97.

DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-7>.

URL: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/713/1076>.

**Стаття в науковому іноземному виданні,
внесеному до міжнародних наукометричних баз даних**

4. Polietaieva O. V. [Прокопова О. В.]. «233 943 Falera» by Hanna Havrylets: the specificity of the symphonic poem genre // The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o. Vienna. № 3, 2021. P. 64–71.

DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-64-71>

URL: http://ppublishing.org/upload/iblock/c7f/Art-3_2021.pdf

**Стаття в українському науковому виданні,
внесеному до міжнародних наукометричних баз даних (Index Copernicus)**

5. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Тема дитинства у творчості Ганни Гаврилець (на прикладі камерної кантати «Погляд в дитинство») // Молодий

вчений : наук. журн. : спецвипуск. 2018. № 2.2 (54. 2). Лютий. С. 55–61.
URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/2.2/11.pdf>

Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

6. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Музичне втілення ідеї бінарності світобудови у Симфонії-диптиху Ганни Гаврилець // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези доп. Третьої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 7–8 листопада 2019 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. С. 121–124.

7. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Жанр оркестрової мініатюри у творчості Ганни Гаврилець (на прикладі «Хоралу» для струнних) // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези доп. Четвертої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 5–6 листопада 2020 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. С. 164–167.
URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/77-Tezi-Ukrayina-2020.pdf>

8. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.] Мініатюра для струнного оркестру «До Марії» Ганни Гаврилець: стильові особливості // Культурологія та мистецтво: європейський напрямок розвитку = Cultural studies and art: European development direction : International scientific and practical conference : тези доп. (Riga, July 16–17, 2021) / Informācijas sistēmu menedžmenta augstskola ; University of Applied Sciences. Riga, Latvia, 2021. S. 51–54.
DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-117-6-12>.

9. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.]. Образи Швейцарії в симфонічній поемі «233 943 Falera» Ганни Гаврилець // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : матеріали П'ятої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 4–5 листопада 2021 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 200–204. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Zbirka-materialiv-konferentsiyi.pdf>.

10. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.]. Звуковий образ осені у творчості Ганни Гаврилець // Сучасні соціокультурні процеси: компетентнісно-аксіологічний аспект : тези доп. III Всеукраїнської наук.-практ. конф. (Полтава, 10–11 листопада 2021 р.) / Полтавський нац. пед. ун-т. ім. В. Г. Короленка. Полтава, 2021. С. 155–158.

З М І С Т

Анотація	2
Abstract	5
Вступ	14
Розділ 1. Творчість Ганни Гаврилець у науковій літературі.	
Методологічне підґрунтя	22
1.1. Творчість Ганни Гаврилець як об’єкт дослідження	22
1.2. Біографія як об’єкт наукового дослідження	40
1.3. Жанр і стиль у музикознавстві	49
1.4. Дитяча тематика в музикознавчих працях	58
Висновки до першого розділу	65
Розділ 2. Життєвий і творчий шлях Ганни Гаврилець у контексті сучасних музикознавчих теорій	
2.1. Ганна Гаврилець як представниця типу універсал-композитор (за теорією діяльнісного універсалізму Ольги Коменди).....	
2.1.1. Ганна Гаврилець — піаністка	69
2.1.2. Ганна Гаврилець — композиторка.....	71
2.1.3. Ганна Гаврилець — музично-громадська діячка.....	76
2.1.4. Ганна Гаврилець — педагогиня	82
2.2. Постаць Ганни Гаврилець крізь призму теорії відправного пункту в реалізації креативної енергії митця-музиканта Марини Черкашиної-Губаренко	
Висновки до другого розділу	93
Розділ 3. Жанрово-стильові особливості музики Ганни Гаврилець.....	
3.1. Хорові твори: поєднання усталених і сучасних стилістичних засобів.....	
.....	96

	12
3.1.1. Твори на фольклорну тематику.....	97
3.1.2. Духовні твори.....	112
3.1.3. Світська тематика у хорових творах.....	122
3.2. Оркестрові опуси: утілення європейських жанрів в українській музиці	124
3.2.1. Жанр оркестрової мініатюри («До Марії» та «Хорал» для струнного оркестру).....	125
3.2.2. «Капричіо на честь Святого Миколая»	133
3.2.3. Жанр симфонії (Симфонія-диптих)	142
3.2.4. Жанр симфонічної поеми («233 943 Falera»).....	153
3.3. Камерно-інструментальні та вокальні твори: образні орієнтири і стилістичні рішення.....	162
Висновки до третього розділу	167
Розділ 4. Тема дитинства у творчості Ганни Гаврилець.....	169
4.1. Камерна кантата «Погляд в дитинство»: драматургічні, композиційні і стилістичні особливості	169
4.2. «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» Ганни Гаврилець як приклад використання сонорної техніки композиторського письма.....	183
4.2.1. «Елегія» на тему української народної пісні «Гаю, гаю, зелен розмаю...».....	183
4.2.2. «Відлуння».....	186
4.2.3. «Експромт»	187
4.3. Роль і функції дітей у масштабних жанрах творчості Ганни Гаврилець	189
4.3.1. Музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо»	189
4.3.2. Хоровий фольк-концерт «Барбівська коляда».....	192
Висновки до четвертого розділу	195

Висновки	197
Список використаних джерел.....	207
Література	207
Інтернет-ресурси	238
Додатки.....	248
Додаток А. Примітки	248
Додаток Б. Список творів Ганни Гаврилець	259
Додаток В. Хронограф життя і творчості Ганни Гаврилець	264
Додаток Г. Історія виконання творів Ганни Гаврилець	267
Додаток Д. Текст колядки «Нова радість стала»	315
Додаток Е. Поезія Миколи Вінграновського	316
Додаток Ж. «Педагогічний родовід» Ганни Гаврилець.....	317
Додаток И. Порівняння партитур «Капричіо на честь Святого Миколая» Ганни Гаврилець і «Петрушки» Ігоря Стравінського	318
Додаток К. Порівняння партитур «Капричіо на честь Святого Миколая» Ганни Гаврилець та фіналу Симфонії № 9 Людвіга ван Бетховена	320
Додаток Л. Митці про Ганну Гаврилець	322
Додаток М. Список опублікованих праць за темою дисертації.....	323
Додаток Н. Відомості про апробацію результатів дослідження.....	324

ВСТУП

Актуальність дослідження. Ганна¹ Олексіївна Гаврилець — талановита мисткиня, чудова композиторка, педагогиня, майстерна піаністка й активна громадська діячка, одна з найяскравіших представниць плеяди композиторів сучасності. Заслужена діячка мистецтв України (2005), професорка (2011), членкиня-кореспондентка Національної академії мистецтв України (2017), а також лауреатка Першого всеукраїнського фестивалю популярної музики «Червона рута» (Чернівці, 1989), Міжнародного конкурсу композиторів імені Іванни та Мар'яна Коців (Київ, 1995), Національної премії України імені Т. Г. Шевченка (1999), хорового конкурсу «Духовні псалми третього тисячоліття» (2001), премії «Київ» імені Артемія Веделя (2005). Її нагороджено Орденами Святого Рівноапостольного князя Володимира (2005) і Княгині Ольги (2008, 2013). Плідну творчу діяльність композиторка вміло поєднувала з педагогічною. Вона викладала на кафедрі композиції в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського (протягом 1992–2022 років, з 2011 — професорка), була деканесою історико-теоретичного й композиторського факультету (2004–2015).

Твори Г. Гаврилець входять до репертуарів провідних солістів і мистецьких колективів України й світу. Серед них: Дмитро Гаврилець (альт); Лідія Футорська (скрипка); Анатолій Маринченко (флейта); Юрій Василевич (саксофон); Йозеф Ермін, Юрій Кот, Оксана Рапіта (фортепіано); Золтан Алмаші, Олександр Пірієв (віолончель); Ніна Матвієнко (народний голос); Жанна Карпенко-Боднарук, Віталій Свирид (вокал); Київський квартет саксофоністів; квартет солістів Національного симфонічного оркестру (Вашингтон, США); «Quasars Ensemble» (Братислава, Словаччина); «Innovation Duo» (Швейцарія); Національний симфонічний оркестр України; Національний ансамбль солістів «Київська камерата»; Національний камерний ансамбль «Київські солісти»;

¹ У документах, які посвідчують особу, зазначено *Анна*, проте в музичному світі композиторка відома за ім'ям *Ганна*, яке стало її сценічним іменем.

Заслужений симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України; Клузький філармонічний оркестр «Трансильванія» (Боллінген, Швейцарія); Камерний оркестр Граубюндена (Фалера, Швейцарія); Азербайджанський державний симфонічний оркестр імені Узеїра Гаджибекова (Баку, Азербайджан); оркестр і хор Муніципального театру Болоньї (Італія); Муніципальний камерний хор «Київ»; Національна заслужена академічна капела України «Думка»; Хор Національної радіокомпанії України імені Платона Майбороди; Львівська державна академічна чоловіча хорова капела «Дударик»; хор «Веснівка» (Торонто, Канада); хор «The Esoterics» (Сіетл, США) та багато інших.

Однак, незважаючи на вагомі досягнення і у власне композиторській сфері, і в педагогічній та громадській діяльності, наукове осмислення творчості Г. Гаврилець лише розпочинається. Так, у Харкові захищено дисертацію (2016), у якій об'єктом дослідження стали хорові твори композиторки [231]. Авторка цієї роботи, Тетяна Сухомлінова, розробила систему типологічних рис Новітнього Відродження в українському національному музичному мистецтві й визначила специфіку їх утілення у творчості Г. Гаврилець. В Одесі захищено ще одну дисертацію (2018) — Тетяни Маскович [134]. Дослідниця виявила основні параметри сакралізації образного змісту хорових творів Г. Гаврилець у контексті аналогічних тенденцій української музики останніх десятиліть ХХ — початку ХХІ століть. Однак твори інших жанрів майже не досліджено. Поки що не опубліковано жодної монографічної праці, присвяченої творчій діяльності мисткині. Докладно не проаналізовано навіть відомі й часто виконувані опуси, не кажучи вже про твори для дітей та юнацтва, які використовуються в закладах мистецької освіти.

Отже, актуальність тематики дисертації зумовлена необхідністю науково осмислити ту сферу музичного мистецтва, у якій є вагомі художні досягнення, яка має великий попит у сучасній концертній практиці, використовується в навчально-педагогічній сфері, — але не відображена в наукових дослідженнях. Такою і є діяльність і творчість Ганни Гаврилець.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконане на кафедрі історії української музики та музичної фольклористики і відповідає темі № 1 «Історія української музики в аспекті сучасного музикознавства» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2021–2025). Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (наказ 193-А від 29 листопада 2021 р., протокол № 4).

Об'єкт дослідження — життя і творчість Г. Гаврилець.

Предмет — жанрово-стильова специфіка творів Г. Гаврилець.

Мета дослідження — на основі аналізу творів Г. Гаврилець виявити їх стилістичні й жанрові особливості, визначити специфіку індивідуального прочитання усталених жанрів у творчості української композиторки.

Завдання дослідження:

— здійснити огляд музикознавчої літератури з теми роботи, систематизувати праці за проблематикою;

— з урахуванням основних положень біографістики, теорій універсалізму творчої особистості О. Коменди та відправного пункту в реалізації креативної енергії митця-музиканта М. Черкашиної-Губаренко висвітлити життєвий і творчий шлях Г. Гаврилець;

— окреслити коло образно-змістових орієнтирів творчості української композиторки;

— визначити жанрові пріоритети у хоровій музиці мисткині та способи їх творчого переосмислення;

— започаткувати дослідження симфонічного доробку Г. Гаврилець і визначити специфіку індивідуального прочитання жанрів симфонічної мініатюри, капричію, симфонічної поеми та симфонії;

— розкрити специфіку камерної творчості мисткині;

— з'ясувати значення дитячої тематики у творчості Г. Гаврилець;

— охарактеризувати стилістичні й жанрові особливості втілення дитячої тематики в музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо», хоровому фольк-концерті «Барбівська коляда», камерній кантаті «Погляд в дитинство» й циклі «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» Г. Гаврилець.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше:

— життєвий і творчий шлях Г. Гаврилець висвітлено із залученням новітніх музикознавчих ідей та основних положень біографістики;

— складено хронограф життя і творчості композиторки;

— простежено спадкоємні зв'язки у професійній освіті Г. Гаврилець, складено її «педагогічний родовід»;

— здійснено аналіз творчості за жанровим критерієм;

— охарактеризовано композиторський стиль Г. Гаврилець з урахуванням усіх галузей творчості, у яких вона працювала;

— до наукового обігу введено і докладно проаналізовано оркестрові твори «До Марії», «Хорал», «Капричіо на честь Святого Миколая», «233 943 Falera», Симфонію-диптих, цикл для скрипки-соло «Екслібриси», п'єсу для тенора-саксофону з оркестром (фортепіано) «Осіньна музика», камерну кантату «Погляд в дитинство» на вірші М. Вінграновського, цикл «Фортепіанні п'єси для юних піаністів»;

— виявлено особливості втілення і трактування теми дитинства у творчості української композиторки;

Набули подальшого розвитку:

— теорія універсалізму творчої особистості в українській музичній культурі О. Коменди;

— теорія відправного пункту в реалізації креативної енергії митця-музиканта М. Черкашиної-Губаренко;

— дослідження хорової творчості Г. Гаврилець;

— класифікація дитячої музики (музики для дітей);

— питання втілення теми дитинства у творчості українських композиторів;

— укладено повний список творів Г. Гаврилець та історію їх виконання.

Матеріал для музикознавчого аналізу:

— хорові твори (музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо»; фольк-концерти «Барбівська коляда» та «Кроковее колесо»; ораторія «Віють вітри»; обробка народної пісні «Цвіте терен»; «Мій Боже любий, заступись» на вірші Федора Млинченка для голосу і мішаного хору; духовні псалми «Блаженний, хто дбає про вбогого» для жіночого хору, «До Тебе підношу я, Господи, душу свою» для чоловічого хору, «Боже мій, нащо мене Ти покинув?» для мішаного хору; духовний хоровий концерт «Нехай воскресне Бог!»; молитва «Богородице, Діво, радуйся»; духовний піснеспів «Достойно є»; кантата «Stabat Mater»; «Три хори» на вірші Олександра Олеся; «Lamento» на вірші Олександра Олеся; «Ти до мене прийшла» на вірші Василя Симоненка);

— оркестрові твори («До Марії» для струнного оркестру; «Хорал» для струнного оркестру; «Капричіо на честь Святого Миколая»; Симфонія-диптих; «233 943 Falera»);

— камерно-інструментальні твори («Екслібриси» для скрипки соло; «Гравітації» для фортепіано; «Фортепіанні п'єси для юних піаністів»; «Осілля музика» для тенора-саксофона і фортепіано / симфонічного оркестру);

— камерно-вокальні твори («Музика нагадує про Вас» на вірші Ліни Костенко; камерна кантата «Погляд в дитинство» на вірші Миколи Вінграновського для сопрано та камерного оркестру).

Методологія дослідження. Методологічною основою роботи є сукупність загальнонаукових і спеціальних музикознавчих підходів до явища, що вивчається. Застосовано такі методи:

— історичний спрямовано на розгляд творчості Г. Гаврилець у контексті української та західноєвропейської музичної спадщини;

— біографічний — щоб простежити шляхи становлення Г. Гаврилець як композиторки й розкрити риси її особистості;

— метод цілісного аналізу — для вивчення стилістичних і стильових особливостей творів, визначених у роботі як матеріал дослідження;

— музикознавчий використано для аналізу досліджуваних творів в єдності їх змісту і структури;

— культурологічний — щоб простежити еволюцію жанрів у західно-європейській та українській музиці;

— системний застосовано для осмислення композиторського стилю як цілісної структури вищого порядку;

— стильовий — щоб виявити індивідуальні принципи композиторського стилю Г. Гаврилець шляхом розкриття діалектики традицій і новацій у її творчій спадщині.

Теоретичним підґрунтям є праці з таких питань:

— біографістики (Н. Богданова [26], О. Валецький [30], В. Ващенко [32], О. Коменда [92], Ю. Лотман [116], С. Ляшко [121], І. Петровська [173], Н. Савицька [195], Н. Туровська [242], Д. Стус [337], В. Чишко [262], М. Черкашина-Губаренко [260], О. Ясь [273]);

— історії української музики (Л. Корній та Б. Сюта [96]);

— музики для дітей (Ю. Алієв [2], Б. Асаф'єв [9], О. Лесовиченко [112], І. Немировська [158], Б. Фільц [246; 247], Л. Шегда [264–266]);

— аналізу музичних творів (І. Годіна [42], К. Готсдинер [46], Л. Мазель та В. Цуккерман [123], Т. Кюрегян [110], О. Маклігін [126], Є. Назайкінський [153; 154], В. Холопова [253]);

— гармонії (Т. Бершадська [23], С. Григор'єв [47], Н. Гуляницька [48]);

— жанру і стилю (Б. Асаф'єв [10], Н. Горюхіна [44; 45], Л. Кирилліна [78], О. Козаренко [82], О. Коменда [88–91], І. Коханик [98–104], Л. Мазель [122], В. Медушевський [136], М. Михайлов [142], В. Москаленко [150; 151], Є. Назайкінський [155], С. Скребков [207], О. Соколов [208], А. Сохор [210],

С. Тишко [244], Ю. Тюлін [245], Ю. Холопов [251], К. Царьова [256], С. Шип [268–270]);

— неофольклоризму (О. Дерев'янченко [52], О. Козаренко [83; 84]);

— симфонізму (М. Арановський [8], О. Зінькевич [68; 69]).

Практичне значення. Матеріал роботи можна використати для подальшого наукового осмислення творчості Г. Гаврилець; дослідження історії української музики загалом і творів для дітей зокрема; у контексті культурних зв'язків між Україною та іншими країнами. Результати дослідження можна застосувати у навчальних курсах з історії української музики та історії української культури в закладах мистецької освіти.

Апробація матеріалів дисертації відбувалася на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики і на наукових конференціях (шести міжнародних і трьох всеукраїнських).

— Міжнародні: «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2017; 2019; 2020; 2021), «Музичний світ у дослідженнях молодих» (Суми, 2019), «Cultural studies and art: European development direction» (Рига, Латвія, 2021).

— Всеукраїнські: «Сучасні соціокультурні практики: компетентнісно-аксіологічний аспект» (Полтава, 2018), «Хорова культура України: традиції та сучасність» (Київ, 2019), «Сучасні соціокультурні процеси: компетентнісно-аксіологічний аспект» (Полтава, 2021).

Структура роботи. Робота має вступ, чотири розділи, висновки. У списку використаних джерел — 359 позицій. У додатках вміщено:

— примітки;

— список творів Г. Гаврилець;

— хронограф її життя і творчості;

— таблицю, у якій за хронологічним принципом викладено і систематизовано історію виконань творів мисткині;

— варіант тексту колядки «Нова радість стала»;

- окремі зразки поезій Миколи Вінграновського;
- «педагогічний родовід» Г. Гаврилець;
- порівняння партитур «Капричіо на честь Святого Миколая» Г. Гаврилець із «Петрушкою» І. Стравінського й фіналом Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена;
- висловлювання видатних митців, сучасників Г. Гаврилець про неї;
- список публікацій і відомості про апробацію.

Загальний обсяг роботи — 15,15 авт. арк. (325 сторінок), основного тексту — 8,99 авт. арк. (193 сторінки).

РОЗДІЛ 1.

ТВОРЧІСТЬ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ У НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ. МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДҐРУНТЯ

1.1. Творчість Ганни Гаврилець як об'єкт дослідження

Донедавна творчість Г. Гаврилець висвітлювалася переважно в музичній періодиці. Більшу частину таких матеріалів приурочено до виконавських акцій, адже її твори активно виконують і українські, і зарубіжні музиканти, її композиції є обов'язковою частиною програм фестивалів, конкурсів та концертів.

Перше визнання Г. Гаврилець здобула як естрадна композиторка, коли в рамках фестивалю «Червона рута» (1989) прозвучали її пісні у виконанні Віталія Свирида (додаток А 1). За підсумками фестивалю, «Мольба» на тексти Дмитра Павличка стала піснею-лауреатом, а постать авторки зацікавила критиків та музикознавців. Журналісти в бесідах з композиторкою відкрили ще один аспект її діяльності — сферу академічної музики. В інтерв'ю Тамарі Колотиненко (1995) [308], окрім подробиць роботи на естрадній ниві, наводиться й перелік академічних композицій Г. Гаврилець, створених на той час.

У 1990 році в Києві за ініціативи Івана Карабиця було започатковано Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Щороку події в його рамках супроводжувалися потужною інформаційною підтримкою. Про успіх та визнання академічної творчості Г. Гаврилець свідчить той факт, що її твори постійно входили до програм фестивалю (починаючи з першого), а їх виконання активно висвітлювалося у пресі. В одній із рецензій на події фестивалю 1992 року Юрій Чекан деталізовано описав композиторську техніку Г. Гаврилець, продемонстровану в саксофонному квартеті. Музикознавець зазначає, що композиторка професійно використовує можливості інструментів, принципи підголоскової та імітаційної поліфонії, мотивну розробку, джазові синкопи та вибудовує цілісну драматургію — «продуману та виважену» [351].

Гучного резонансу набув п'ятий та останній Міжнародний конкурс композиторів імені Іванни та Мар'яна Коців (додаток А 2), який проходив у рамках ІV Фесту. Це був перший конкурс композиторок-жінок. За умовами, вони мали подати твори виключно камерного жанру, які ще ніде не виконувалися і не друкувалися, їх тривалість не повинна була перевищувати 20 хвилин. Змагання проходило між десятьма учасницями, і єдиним твором, який було відзначено призовою третьою премією, стала камерна симфонія № 2 «In memoriam» Г. Гаврилець. З цього приводу є різні думки: хтось не погоджувався з таким рішенням журі та говорив про загальний низький рівень конкурсних змагань [298; 312], а хтось його підтримував [315; 338; 353], інші ж схилилися до нейтральної позиції і просто констатували факт [300; 326; 340; 351; 355].

У рецензії Софії Грици на VII Фест знаходимо нотатки про стиль композиторки: «Г. Гаврилець, відома витонченими мелодійними піснями, перебуває в дискурсі з Г. Гаврилець — композиторкою-модерністкою в камерно-інструментальному та симфонічному жанрах, останньо представивши “Ремінісценції” для струнного квартету. Важко сказати, який стиль у цієї авторки переважить, але обидва талановиті» [293]. Описуючи основні події XII Київ Музик Фесту'2001 Наталя Костюк [310] розкриває ідейний задум та концепцію симфоніети для альту і струнних «A-Corda» Г. Гаврилець, яка звучала на одному з концертів заходу.

Урочисті прем'єри великих сценічних творів Г. Гаврилець (музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо» чи фольк-концерту «Барбівська коляда») також знаходять відгук у пресі. Анна Луніна в рецензії на прем'єру «Барбівської коляди» високо оцінює і твір, і роботу виконавців [118]. У статті зроблено спробу визначити жанр твору. Дослідниця також є авторкою низки праць, у яких у формі інтерв'ю [119] та бесіди [117] змальовано творчий портрет Г. Гаврилець. З таких публікацій дізнаємося про різні життєві обставини композиторки, про творчий процес і плани на майбутнє.

Згадаємо ще одну схвальну рецензію на концерт, у якому було виконано Симфонію-диптих Г. Гаврилець [319]. Він відбувся в рамках фестивалю «Прем'єри сезону» у виконанні «Київської камерати» під орудою В. Матюхіна. Тоді поряд із твором Г. Гаврилець прозвучали ще твори Є. Станковича, В. Бібіка, Ю. Іщенко, Ж. Колодуб і З. Алмаші. У статті композиція Г. Гаврилець охарактеризована як «музика сама в собі» («Canticum» та «A-corda»). За принципами структурного й композиційного мислення її порівнюють з Я. Ксенакісом.

Не міг залишитися без уваги критиків авторський концерт Г. Гаврилець у квітні 2011 року в рамках циклу концертів камерної музики «Music-review Weekend», що їх проводив Національний портал академічної музики «Music-review Ukraine» (керівник проєкту — О. Пірієв). У пресі з'явився допис Галини Степанченко про цю подію, у якому є ще й спроба окреслити цілісний творчий портрет композиторки [335]. Наводиться й історія виконань творів, які звучали за межами України. Серед них: «Екслібриси» для скрипки соло (1995, виконано в США, Канаді); композиція для двох скрипок «За межею тіла і душі» (2007, виконано в Австрії); «Експресії» — одночастинний струнний квартет (2003); «Осіньна музика» для тенора-саксофона і фортепіано (1996); три романси на вірші Софії Майданської — «Сніговиця», «Земля така холодна», «Колисанка»; «Гравітації» для фортепіано (1999); соната для альту і фортепіано (звучала у Великій Британії); «Sotto voce» для віолончелі і фортепіано (1996). Г. Степанченко надає також географію виконань творів Г. Гаврилець. В одній зі статей [214] вона зазначає, що музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» протягом 1998–1999 років звучало щонайменше тричі: у березні 1998 — прем'єрне виконання в Палаці «Україна»; 12 вересня 1998 — у Кам'янці-Подільському на фестивалі «Козацькі забави»; 29 вересня 1998 — у рамках фестивалю «Київ Музик Фест» (лише фрагменти з дійства — «Купальські пісні»). Було також заплановано виконання у Львові. На сторінках науково-популярного журналу «Музика» є відомості про те, що різдвяну ораторію Г. Гаврилець «Барбівська коляда» виконували тричі протягом трьох днів три різні колективи:

Національна хорова капела «Думка» (керівник Є. Савчук), камерний хор «Київ» (керівник М. Гобдич) і хор Національного радіо імені П. І. Майбороди (керівник Ю. Ткач)² [213]. Після цього різдвяного марафону Г. Гаврилець сказала: «Усі три хори майстерно виконали мій твір, але кожний колектив знайшов якийсь свій правдивий варіант, свої нюанси, вибудував власну композиційну лінію. Усі варіанти виконання абсолютно різні. Я сприймаю усі версії, вони довели, що моя композиторська робота дала творчий імпульс для створення цікавих інтерпретацій» [213, с. 26]. Окрім критичного матеріалу, у номері часопису опубліковано колядку «Бог Предвічний» з ораторії «Барбівська коляда».

У деяких публікаціях твори Г. Гаврилець згадані лише побіжно. Але навіть із таких стислих повідомлень дізнаємося про географію їх виконань (наприклад, на XVII Міжнародному хоровому конкурсі духовної музики у місті Превеза у Греції [304], або у рамках Днів української нової музики в Азербайджані в місті Баку [284; 295; 305; 327]), про нові творчі проєкти з провідними співаками України (Чотири обробки українських народних пісень у виконанні Ніни Матвієнко [318]) і загалом про великий попит слухацької аудиторії на твори Г. Гаврилець та їх активне виконання [271; 282; 281; 299; 301; 307; 313; 323; 331; 204; 346; 351; 347].

Якщо у 1995 році конкурс присвячений композиторкам-жінкам сприймали як «насмішки <...> реверансом в сторону феміністичного руху» [351], то через 20 років звернення до гендерних аспектів соціокультурного життя вже стає нормою. У праці Лариси Мельник [136] здійснено огляд музично-композиторського світу, висвітлено місце жінок-музикантів у ньому, суголосно до гендерних настроїв сьогодення. У цьому контексті Г. Гаврилець фігурує як одна з композиторок-жінок, представниця духовної еліти України.

Примітним є і той факт, що за своєю землячкою пильно стежить її мала батьківщина — Снятинський район Івано-Франківської області. На офіційному сайті Снятинщини є сторінка, присвячена Г. Гаврилець [287]. На цій сторінці

² Див. додаток Г.

йдеться про дитинство і юнацькі роки композиторки. Навіть у матеріалах із краєзнавства [193] про мисткиню згадують з особливою шанною, про відому композиторку із села Видинів пам'ятають завжди (маємо на увазі, зокрема, статтю В. Лакусти [314]). Місцеві журналісти тих західноукраїнських країв не нехтують нагодою ознайомити земляків із «місцевою зіркою». До прикладу, Людмила Таран [234] акцентує цікаві подробиці з побуту композиторки. Стаття привертає увагу ще й відтворенням особливостей своєрідної мови країв, де росла Г. Гаврилець.

У статті Ніни Дикої на сайті Національного порталу академічної музики «Music-review Ukraine» постать Г. Гаврилець не є основним об'єктом дослідження, але цей матеріал присвячено одному з ключових персонажів у її становленні як музикантки-композиторки. Стаття з'явилася як відгук на подію, що відбулася 11 листопада 2012 року — концерт пам'яті Олександра Тищенка. Зі статті дізнаємося, що він очолював Львівську музичну школу-інтернат імені Соломії Крушельницької та працював у Київській дитячій школі мистецтв № 3 (клас віолончелі). На концерті прозвучали твори зарубіжних композиторів у виконанні учнів його класу і промова-спогад Г. Гаврилець про О. Тищенка, у якій вона зазначає: «Олександр Тищенко — людина унікального пророцтва, любові до музики і, особливо, до дітей — віддана служінню музичному мистецтву» [294].

Автори статей просвітницького характеру ознайомлюють читачів із постаттю Г. Гаврилець та окреслюють її творчий портрет [34; 336]. Любов Кияновська 1990 року була першою, хто високо оцінив ранні твори мисткині та спрогнозував їй велике майбутнє на композиторській ниві [79]. А 20 років потому Олена Корчова вже розкриває специфіку творчої діяльності Г. Гаврилець у контексті здобутків сучасного українського мистецтва та виділяє три напрями у творчості мисткині: фольклорний, необароковий і постмодерний [97]. Продовження цієї теми знаходимо у статті Тетяни Багрії [13]. І хоча авторка не пропонує нової інформації, а, характеризуючи діяльність

композиторки і шляхи її професійного становлення, повністю спирається на висновки вказаних музикознавців, усе ж цінними є висловлювання про Г. Гаврилець Л. Дичко та М. Скорика, які наведені у матеріалі³.

Досліджуючи тенденції постмодернізму в українській камерній музиці останніх десятиліть ХХ століття, Олена Берегова [18; 19] знаходить їх у творчості Г. Гаврилець. Аналізуючи саксофонний квартет, дослідниця акцентує увагу на розкритті проблеми буття окремої людини на тлі різноманітних образів навколишнього світу, протиставлення індивідуального і загального. До постмодерністичних рис науковиця зараховує «поєднання технологічних новацій з алюзіями до музики Б. Бартока, В. Сильвестрова, Є. Станковича» [19, с. 11]. Принцип контрастного зіставлення ідеального і реального розкрито в аналізі «Рапсодії-діалогу» для флейти і фортепіано. Окрім рис постмодернізму, дослідниця вказує на неофольклорні та неоромантичні стильові тенденції творчості Г. Гаврилець.

Нові творів Г. Гаврилець щоразу пробуджували зацікавленість ними серед музикознавців, спонукаючи їх до створення праць аналітичного характеру.

Ірина Нискогуз охарактеризувала окремі номери з музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо» [160] та ораторії «Барбівська коляда» [161]. Вона звертає увагу на сучасний спосіб трактування зразків українського фольклору й виявляє особливості музичної мови твору. Фольклорне підґрунтя у творчості Г. Гаврилець проаналізувала Ольга Бенч. Вона здійснила огляд частин фольк-концерту «Кроковеє колесо» і зазначила, що композиторка працювала з народним текстом, який утілила у фольклорних жанрах, але за допомогою сучасної музичної інтерпретації [17]. У праці також простежено обрядову драматургію, пов'язану з образом Сонця в народних віруваннях. Більш докладний аналіз цього твору було здійснено в іншій праці дослідниці — «Архетипи української обрядової культури (на прикладі хорової творчості Ганни Гаврилець)» [16]. Тут розкрито значення Сонця для народних вірувань, принципи

³ Див. додаток Л.

танцю по колу та змійкою, які композиторка переносить на фактурні особливості, виділено лейткомплекси й охарактеризовано ритмічну складову. Наведено ще один приклад перевтілення національного фольклору — музичне дійство «Золотий камінь посіємо», але його наукове осмислення обмежується лише ідейною та змістовою складовими. Попри це, у статті не згадано інші хорові твори і не розкрито проблематику архетипів, яка заявлена у назві та меті, більше того, саме слово *архетип* не вжито в розвідці жодного разу.

Ганна Плечелюк розглянула архетип переродження в українській музиці та його втілення в різних семантичних площинах: первинно-релігійній, індивідуально-душевній, громадсько-суспільній та християнській, прикладом якої став великодній концерт Г. Гаврилець «Нехай воскресне Бог» [174]. Ганна Кухарик розкрила музично-етичну й музично-риторичну складові у втіленні образу-архетипу воскресіння на прикладі хорових концертів Д. Бортнянського і Г. Гаврилець, написаних на текст Давидового псалму № 67 «Хай воскресне Бог» [107]. Ці дослідниці здійснюють також цілісний аналіз музичних композицій, розкривають окремі деталі композиторського письма Г. Гаврилець.

Найбільш ґрунтовного висвітлення тема архетипів набула у працях Марини Северинової [197–200]. Вона осмислює творчість Г. Гаврилець у контексті звернення до культурних архетипів, які притаманні українській національно-ментальній традиції. Музично-театральне дійство «Золотий камінь посіємо», фольк-концерт для жіночого хору на народні тексти «Кроковеє колесо», хорові твори на основі біблійних текстів розглянуто крізь призму феномену національних культурних архетипів. У роботах осмислено значення символічних образів сонця, золотого каменя, ідеї кола та пов'язаного з ними символічного ряду. М. Северинова домінантою творчості Г. Гаврилець визначає «прояв національно-ментальних традицій софійності української культури», підкреслює важливе концепційне значення космологічних ідей, пов'язаних «із традиційними народними уявленнями про світоустрій, образ світу» [197, с. 237]. У творчості Г. Гаврилець дослідниця акцентує символічну багатозначність

фольклорних образів, завдяки універсальності яких «підвищується рівень варіативності, контекстуальності» [197, с. 237].

Духовна творчість композиторки стала предметом дослідження у працях Юлії Пучко-Колесник [189–191]. Звернення до цієї теми зумовлено виконавським попитом на композиції Г. Гаврилець і прагненням до «провадження високих морально-етичних ідеалів, вічних людських цінностей» [190, с. 13]. Науковиця виконує інтерпретаційний і хорознавчий аналіз духовної музики, вважає, що для стилю композиторки характерне поєднання романтичного висловлювання з музичними традиціями українського бароко. Здійснено також узагальнену характеристику ідейного змісту і виражальних засобів духовної творчості загалом та більш конкретизовано — на прикладі трьох псалмів, написаних до конкурсу 2001 року, літургійного піснеспіву «Богородице, Діво, радуйся», кантати «Stabat Mater» і концерту «Нехай воскресне Бог!».

Жанрові моделі втілення в композиторській творчості католицького гімну «Stabat Mater» докладно розглянула Ольга Беркій [20–21]. Вона з'ясувала, що є два жанрові типи — мотетний і кантатний, а також виділила ознаки, притаманні кожному з них. Наведено можливі варіанти роботи з текстом (в історичному зрізі), шляхи модифікацій жанрових типів і способи втілення ідеї катарсису. Дослідниця вказує на те, що для «Stabat Mater» як жанру характерна бінарна природа ужитковості — церковна і концертна (світська). З огляду на зазначені загальні тенденції, було здійснено аналіз «Stabat Mater» Г. Гаврилець. Він виявив, що композиторка запропонувала унікальне тлумачення жанрової моделі, у якій зона катарсису зміщена із завершальної частини в середню, і таким чином «утворюється нова єдність циклу на основі замкненої симетрії формотворення інструментальних жанрів» [21, с. 276]. Підкреслюється також утілення широкої емоційної палітри та плідний мистецький діалог із традиційними жанровими зразками.

Християнські ідеї та образи в українській музичній культурі кінця ХХ — початку ХХІ століття розкриті в дослідженні Ірини Гарькавої [40]. Поряд

із творами Л. Дичко, Ю. Іщенко, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, В. Степурка, І. Щербакова та О. Щетинського в роботі проаналізовано деякі духовні композиції Г. Гаврилець та визначено їх образну сферу. Характеризуючи музичні засоби, дослідниця виділяє образи скорботи, розпачу і навіть стан сильного психологічного напруження в кантаті «Stabat Mater» на противагу радісним, славільним мотивам у піснеспіві «Богородице, Діво, радуйся» та світлоносним образам, що апелюють до сакральної сфери в хорі на вірші Тараса Шевченка «Все упованіє моє».

У дослідженні Маргарити Антоненко [6] розвинуто цю ж тематику: представлено православну духовну музику в системі української культури кінця ХХ — початку ХХІ століть. Науковиця органічно вплітає духовну творчість Г. Гаврилець у широкий контекст музики українських митців, здійснює огляд фестивалів, конкурсів та концертів, де виконують духовну музику і де постійно звучать твори Г. Гаврилець. Визначено, що мисткиня працює у сферах паралітургічної та позалітургічної музики православної традиції.

Ірина Коханік охарактеризувала творчість Г. Гаврилець із погляду окремих теоретичних засад [104]. Оперуючи принципами Є. Назайкінського, авторка визначила детермінанти стилю композиторки. Результатом дослідження стали висновки про те, що стиль Г. Гаврилець є багатоскладовим та формується на перетині неоромантичної, неофольклорної і поставангардної тенденцій сучасної української музики. Стильовою домінантою визнано романтичний тип світовідчуття в поєднанні з глибоко вкоріненими особливостями національного світогляду. Індивідуальний стиль композиторки характеризується тяжінням до камерності музичного висловлювання, що втілено в різних жанрах і формах музикування (музика камерно-інструментальна й камерно-вокальна, хорова).

Розвиваючи ці ідеї, в іншій статті музикознавиця на прикладі фортепіанного циклу «Гравітації» виявила мовно-стильові особливості та зазначила, що вже в цьому ранньому творі помітні риси індивідуальної стильової системи

Г. Гаврилець, а саме: «лаконічна манера письма, класичне відчуття форми, камерність висловлювання, відчуття простору, тонке змалювання деталей, виділення ключової інтонації, її варіантні перетворення, імпровізаційна свобода у поєднанні з чіткою логікою композиційно-драматургічного розвитку, вишукана краса мелодизму, породжені романтичним світосприйняттям композитора» [101, с. 67].

Синтез і синестезія стали предметом дослідження Євгенії Пахомової [171], а окремі твори Г. Гаврилець — репрезентантом цієї ідеї. Авторка розглядає українську композиторську творчість другої половини ХХ — початку ХХІ століття з погляду актуалізації позамузичних видів мистецтв і адаптації їх жанрових моделей у музичному тексті. Дослідниця виділяє просторово-візуальний, візуально-рухомий і просторово-чуттєвий синтез, колористично-візуальну синестезію та інваріанти музичного екфазису «екстраполяції візуального твору мистецтва в музиці» [171, с. 104]. У цьому контексті згадано «Гравітації» для фортепіано Г. Гаврилець як приклад відтворення просторово-візуальних ефектів, що «пов'язані з відчуттям політності, земного тяжіння» [171, с. 104]. Як одну із тематик, яка особливо актуальна для авангарду, дослідниця виділяє інваріант просторового відчуття — графічну трансформацію «фігур, знаків, ліній, елементів схем та креслень у музичному просторі за допомогою звукових образів» [171, с. 104]. До групи географічних позначень зараховано симфонію «Паралелі». Окрему групу становлять твори, у яких утілено символіку світлоносності, прикладом є «Довкола вогню» для гітари Г. Гаврилець.

Віктор Степурко визначив, охарактеризував і типологізував основні параметри мистецької інтроверсії на прикладі творів українських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століть, серед яких була і Г. Гаврилець [218]. Дослідник зазначає, що мистецька інтроверсія композиторки ґрунтується на переконанні, що український етнос належить до загальноєвропейської культурної традиції. Він виявив, що для Г. Гаврилець притаманна інтроверсійність

духовних творів, у яких вона «...пестує невмирущу ідею національної державності, а на її основі — існування української церкви. Тож мистецька інтроверсія авторки у цьому напрямі ґрунтується на пієтеті у ставленні до народної пісні, укладу життя українців, його обрядових і релігійних традицій» [218, с. 149]. В окремих музичних зразках науковець убачає прояв змішаної форми авторської мистецької інтроверсії, що виявляється у впливі джазу на всі музичні жанри (як приклад наведено твір «Боже мій, нащо мене Ти покинув»).

«Характерні риси *хорової* [курсив — *О. П.*] творчості Ганни Гаврилець» — таку назву має стаття Наталії Перцової [172]. І хоча цією назвою передбачено висвітлення широкого кола жанрових і тематичних утілень хоро-вих композицій мисткині, усе ж її зміст обмежений лише оглядом творів, які ґрунтуються на фольклорних джерелах. Дослідниця характеризує музично-інтонаційний аспект, гармонічну вертикаль і авторські драматургічні прочитання першоджерел, указує на зручність хорового виконання й визначає, що «темброва своєрідність інтонування, мелізматика, особливості артикуляції пов'язані з певними діалектами народної пісні» [172, с. 179]. Зазначено також, що Г. Гаврилець розвиває традиції М. Леонтовича, оперуючи тембровою інструментовкою.

Специфіку хорових обробок народних пісень у творчості Г. Гаврилець досліджували Євгенія Дубінченко та Леонід Гнатюк [60]. Вони дійшли висновку, що хоровим обробкам композиторки притаманний характер ліричного особистісного висловлювання, у цих творах використано складні формотворчі принципи, елементи тембрової і тональної драматургії та водночас відтворено характер народного багатоголосся. Ці засоби надають обробкам ознак поємності, наближають до жанру кантати.

Сучасні методи опрацювання народної купальської пісні «Через наше сільце» у творах сучасників — О. Яковчука і Г. Гаврилець — розкрито у статті групи авторів: Вікторії Шевченко, Світлани Добронравової та Олени Семенової [263]. Окрім тонального, ладового і фактурного фактажу,

дослідниці виділяють деталі, які притаманні авторській манері Г. Гаврилець: хорова педаль, імітація, синкопи, вербальні повтори, тональний контраст, перегармонізація, вільне трактування куплетної форми, динамізація теми шляхом інтонаційних модифікацій, темброва драматургія. На жаль, неуважність авторок спричинила помилки у статті. Так, презентуючи постать Г. Гаврилець, дослідниці зазначили, що вона «голова Національної спілки композиторів України» (НСКУ) [263, с. 38]. Це твердження хибне і суперечить високій меті, яку заявлено на початку — «розширення кругозору студентів щодо обізнаності з теперішнім контекстом української музики» [263, с. 35] та ілюструє сумну тенденцію зростання некомпетентності авторів наукових публікацій.

Способи перетворення українського музичного фольклору у творчості Г. Гаврилець розкрито у праці Марини Варакути і Юлії Кузнецової [31]. Дослідниці представили панораму хорових творів фольклорного напрямку і зазначили тенденцію звернення як до великих форм, так і до мініатюр. Серед інших рис, притаманних письму Г. Гаврилець, названо пісенність, роботу з календарно-обрядовими, ліричними й побутовими жанрами і залежність від цього складу виконавців. В окремій статті М. Варакута [279] розкриває художній світ хорових духовних композицій і визначає способи трансформації жанру хорового концерту у творі «Нехай воскресне Бог!».

Один з останніх творів Г. Гаврилець, історична ораторія «Віють вітри», здійснила фурор у мистецькому світі. З цим твором у репертуарі муніципальний академічний камерний хор «Київ» під керівництвом М. Гобдича здійснив концертне турне Україною, що своїм розмахом нагадує тур країнами Європи й Америки мандрівної капели О. Кошиця. Здійснено й запис цього твору на компакт диск, до буклету якого Юрій Чекан написав вступну статтю [257]. У ній автор розкриває три історичні етапи на шляху до створення ораторії Г. Гаврилець. Перший — пошук «фахівця, який міг би зорганізувати запис пісень козаків» [257] на Кубані, другий — презентація українського народного пісен-

ного матеріалу за кордоном, що супроводжувалася шаленим успіхом, і третій — суголосність історичних пісень із сучасним колом історії та їх прочитання у творах Г. Гаврилець. Науковець характеризує також змістову й емоційну складові 12 пісень, що увійшли до ораторії.

Сергій Ваврищук розглядає передумови створення композиції; визначає принцип контрасту як основу драматургії разом з ознаками цілісності циклу; виокремлює слова-символи, які фігурують у вербальному тексті; виявляє стилістичні ознаки, характерні для обробок народних пісень, використаних в ораторії [28; 29]. Дослідник доходить висновку, що композиторка «продовжує традиції поширеної в українській музиці вільної, динамізованої обробки <...> продовжує розвиток сучасної “ускладнено-стильової” моделі хорової обробки, доповнюючи її принципами симфонізації, програмно-жанрової циклізації і театралізації фольклорних образів» [29, с. 31–32]. С. Ваврищук аналізує також театралізовану інтерпретацію ораторії «Віють вітри» у виконанні хору «Київ» і виявляє в ній ознаки жанру хорового театру.

Творчий погляд на спільні ознаки в різних галузях мистецтва, а саме — живопису та сучасному хоровому мистецтві, пропонує Тарас Кушнір [108; 109]. Він виявляє паралелі у висвітленні образів України між творами Г. Гаврилець, В. Сильвестрова, В. Польової та картинами Івана Марчука. Автор визначив образно-художні поєднання, які дають змогу виділити спільні риси у творах мистецтва різних жанрів: «1. Тарас Шевченко — ключова постать для українського народу, що своєю творчістю спонукає зберігати національні цінності та боротися за світле майбутнє України. 2. Народно-фольклорні колорити — зображені художником у красі українських пейзажів, а композиторами — в обробках народних пісень. 3. Духовність — звернення митців як до сталих духовних образів, так і використання медитативної піднесеності у творчості» [108, с. 74]. Відповідно до цих критеріїв, згадано твори Г. Гаврилець: «Все упованіє моє...» на вірші з поеми «Марія» Т. Шевченка; поряд із численними обробками народних пісень виділено ораторії «Барбівська коляда»

та «Віють вітри»; твори, присвячені образу Богородиці, серед яких проаналізовано «Молитву» (так, за версією М. Гобдича, у репертуарі хору «Київ» називається твір «Пресвятая Богородице»).

Про зростання зацікавленості науковців здобутками Г. Гаврилець свідчить і той факт, що на різних рівнях освітнього процесу виконано дипломні, курсові роботи й конкурсні проекти, присвячені постаті мисткині та її окремим композиціям. Зазначимо, що «однією з перших <...> стала дипломна робота С. О. Осіпової “Особливості індивідуального композиторського стилю Ганни Гаврилець (на прикладі камерних творів)” (Київ, Київське вище державне музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2005; науковий керівник І. М. Коханик)» [101, с. 62]. Відомо також про курсову роботу студентки Юлії Маслюк «Постать Ганни Гаврилець на терені сучасної української музики» (2017); дипломну роботу на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр музичного мистецтва» авторки цієї дисертації Олени Прокопової «Тема дитинства у творчості Ганни Гаврилець на прикладі камерної кантати “Погляд в дитинство”» (2016). Зазначимо ще дипломні роботи на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр музичного мистецтва» Любомира Клюфінського з темою «Концерт для альту з оркестром Ганни Гаврилець як прояв індивідуального композиторського стилю» (2018) й Олени Прокопової «Тема дитинства у творчості Ганни Гаврилець» (2018). Навіть діти не оминають своєю увагою творчості мисткині. Так, у рамках XXX міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест-2019» відбулася Всеукраїнська відкрита учнівська конференція «Мистецтво без меж: шлях до науки», під час якої прозвучало дві доповіді, присвячені творчості Г. Гаврилець: Андрія і Дарини Сиваш на тему «“Віють вітри” Ганни Гаврилець: співана історія українського народу» та Дениса Терещенка «“Золотий камінь посіємо” Ганни Гаврилець — музичний літопис історії України» (додаток А 3).

Творчість Г. Гаврилець стала предметом дослідження в дисертаційних роботах. Тетяна Сухомлінова [226–233] розглядає хорові композиції мисткині в контексті Новітнього Відродження українського національного музичного

мистецтва, а це — «... 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”» [231, с. 76]. Дослідниця наводить способи трактування феномену відродження і доходить висновку, що його традиційно тлумачать як епоху, тип світогляду, функцію і категорію. Одна з типологічних рис ренесансної доби — опора на зразок — є ключовою в дослідженнях Т. Сухомлінової. Вона розробила також періодизацію творчого шляху Г. Гаврилець як представниці «нововідродженневого типу» і розмежувала загальну періодизацію (три періоди: перший — становлення, 1979–1991; другий — перелому, 1991–2000; третій — розквіту, з 2000 року) і періодизацію хорової творчості (два періоди: перший — хорові твори серед інструментальних, які превальювали; другий — пріоритетність хорової творчості над інструментальною). Зазначена періодизація втратила свою актуальність та потребує наукового переосмислення із врахуванням творчих здобутків Г. Гаврилець щонайменше останнього десятиліття. За логікою дослідниці, наявність періодів є ознакою циклічності, що, своєю чергою, властиво ідеї ренесансу.

Ще одна ознака, яка дає змогу розглядати творчість Г. Гаврилець у контексті Новітнього Відродження, — універсалізм хорового доробку, про що свідчить наявність трьох напрямів:

- 1) світські твори на вірші українських поетів;
- 2) духовні твори на канонічні тексти;
- 3) фольклорні твори.

Аналізуючи три хори на вірші О. Олеся [226], авторка виділяє одвічні ренесансні теми, які розкриваються у творі: символіка пір року, сплетіння сну і реальності, людина і Всесвіт.

Крізь призму герменевтики Т. Сухомлінова розглядає кантату «Stabat Mater» [230] і стверджує, що сакральні знаки у творі реалізуються за допомогою

числової символіки вербальних повторів, інтоном і риторичних фігур. Принцип різноманітності в єдності дослідниця характеризує на прикладі авторської інтерпретації жанру псалма [227; 229], у якому композиторка демонструє багатозначність 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» [231, с. 190].

Загалом, у музикознавчих працях Т. Сухомлінової все підпорядковано ідеї продемонструвати, що в хорівій творчості Г. Гаврилець утілено багатовекторну ідею національного відродження. Дослідниця вдається до таких аргументів: відновлення духовних і патріотичних традицій, фольклорних першоджерел; важливість теми національної свідомості, любові й вірності Батьківщині; багата духовно-релігійна тематика у творчості, що представлено зверненням до Богородиці як наскрізного образу, який виконує об'єднувальну функцію в хорівій творчості композиторки. Ці музикознавчі спостереження мають вагоме значення, адже це були перші спроби опанування творчих ідей, засобів і принципів Г. Гаврилець, проте залишаються сумнівними методи, якими користується дослідниця. Ось один із показових прикладів неналежного професійного підходу до наукової роботи. У статті під назвою «Символіка-sacra в хорівій [курсив мій — О. П.] кантаті Г. Гаврилець “Stabat Mater”»: герменевтичний підхід» функції оркестрової партії втрачають своє значення на фоні тривалого перерахунку вербальних повторів, більше того, про наявність оркестру в публікації згадується аж в останньому абзаці третьої сторінки, адже ця деталь упущена навіть у назві. Загалом, аналіз багатьох творів обмежується номінальною констатацією очевидного (детально підраховано кількість повторів слів та описано засоби музичної виразності без пояснення їх драматургічного значення, охарактеризовано вербальний текст без аналізу його музичного прочитання та інше); бажане видається за дійсне (опис музичних засобів не завжди відповідає

нотному тексту); у великих за обсягом висновках авторка не керується науковими засадами (періодизацію творчого шляху композиторки створено виключно за переліком її творів). А втім, роботи Т. Сухомлінової вже слугують базою для подальших наукових розвідок.

Хорові твори Г. Гаврилець досліджує Тетяна Маскович [128–135; 276; 277]. Вона визначила національні прояви сакрального простору в хорових творах мисткині на тексти українських поетів [135]. Музикознавиця доходить висновку, що за допомогою різних сакральних елементів Г. Гаврилець збагачує семантику своїх творів і формує «“ключі”, що дозволяють з’ясувати найбільш важливі стилістичні, формотворчі, композиційні аспекти музичних творів» [135, с. 77]. Аналізуючи «Херувимську», Т. Маскович [130] зазначає, що мисткиня розвиває традиції літургічної творчості, але використовує їх, спираючись на власні відчуття священної символіки. Ще один елемент, яким характеризується стилістика твору, — «ефект згущення / розрідження ... сонорного простору, зумовлений поєднанням статичних звукових комплексів та елементів *quasi*-імітації на тембральній основі» [130, с. 88]. Це дає змогу говорити про схильність Г. Гаврилець до сонорних ефектів, зокрема в духовних творах.

Дослідниця також характеризує стильові особливості композиторки, зазначає, що Г. Гаврилець відроджує і розвиває традиції «в контексті пошуку оригінальних шляхів синтезу національних і світових тенденцій разом із багатством тематичних жанрів, оригінальністю ідей та втіленням різноманітних стилістичних напрямків на різних жанрових рівнях, стилістична основа її творчості відображає дієвість обраного композитором шляху, занурення в глибини пам’яті культури як народної, так і західноєвропейської, а також створення напрочуд цікавих варіантів взаємоузгодження цих площин» [277, с. 334].

У дисертації Т. Маскович [134] ідею втілення сакральності розглянуто у трьох жанрових напрямках:

— західна духовна творчість («Lamento», «Stabat Mater», «Kyrie eleison», «Miserere»);

— канонічна традиція Східної Церкви (міні-цикл псалмів, піснеспіви на тексти з Літургії);

— фольклор зимового циклу («Жалі мої, жалі», «Кроковеє колесо»).

Дослідниця з'ясувала, що чинниками творення «нової сакральності» є моделі григоріанського, давнього православного кантового типу, музично-риторична та фольклорна символіка. Доведено, що проаналізовані твори Г. Гаврилець «... сповнені духовністю, образною рельєфністю та емоційною щирістю, виявляють раціональність і концентрованість засобів реалізації авторських задумів. Сакралізується не стільки сюжетно-подієвий ряд, скільки семантика та емоції, ними породжені» [134, с. 5]. Т. Маскович зазначає, що композиторка увиразнює зміст різних за генезою жанрів шляхом оновлення в символіко-семантичному аспекті образно-змістових концепцій.

Окрему нішу в наукових напрацюваннях дослідниці посідає висвітлення теми присвяченої образу Богородиці у творчості Г. Гаврилець [128; 131; 134]. У цих роботах не лише здійснено цілісний аналіз окремих композицій мисткині, а й висвітлено значення цього сакрального образу для українців та Ганни Олексіївни зокрема.

У новіших працях [132] до наукового обігу дослідниця вводить один з останніх творів Г. Гаврилець — ораторію «Віють вітри», щоправда, обмежуючись лише інформативними даними.

Як бачимо, творчість Г. Гаврилець привертає все більшу увагу дослідників. Важливими є музично-критичні публікації і статті просвітницького характеру в періодичних виданнях, у яких розкривається переважно виконавський аспект. Процес наукового осмислення творчості композиторки вже розпочався, і стосується він переважно її хорової музики, зокрема духовної (псалми, «Богородице, Діво, радуйся», «Stabat Mater», «Нехай воскресне Бог!» та інші) і фольклорної («Золотий камінь посіємо», «Барбівська коляда», «Кроковеє колесо», «Віють вітри» та численні обробки народних пісень). Інструментальна музика пред-

ставлена в контексті визначення детермінант стилю (фортепіанний цикл «Гравітації»). Вагомого значення набувають праці, орієнтовані на розкриття окремих теоретичних проблем, і прикладами для їх ілюстрації обрано твори Г. Гаврилець. Тематика цих досліджень пов'язана з такими питаннями:

- тенденції постмодернізму в камерній музиці українських композиторів;
- архетипи;
- утілення жанру «Stabat Mater»;
- християнські ідеї та образи;
- православна духовна музика в системі української культури;
- синтез і синестезія;
- мистецька інтроверсія;
- асоціативні зв'язки між живописом та хоровим мистецтвом тощо.

У дослідженнях монографічного типу творчість Г. Гаврилець представлено в контексті Новітнього Відродження та в руслі Нової сакральності. Але поки що немає ґрунтовної праці, у якій було б розглянуто передумови професійного становлення мисткині, висвітлено різні грані її творчого амплуа, розкрито основні жанрово-стильові аспекти творчості.

1.2. Біографія як об'єкт наукового дослідження

Творчість композиторки, її жанрово-стильові аспекти неможливо розглядати поза контекстом біографії. Біографія та біографічні дослідження дають змогу відтворити життєдіяльність людини в широкому історико-культурному процесі. Тому біографія «є частиною історії, яка пов'язана з життям та діяльністю людини, висвітленням причинно-наслідкових зв'язків» [262, с. 5]. За останні кілька століть значного розвитку набули різні галузі гуманітарних і суспільних наук, одна з ідей яких — дослідження впливу соціальних, психологічних та загальноісторичних факторів на формування творчої постаті митця і його функціонування в умовах певної історико-культурної формації.

Останнім часом зацікавленням біографічними питаннями зумовлено формування нової галузі знань, фактично науки про біографію. Лише торкаючись проблем дефініції, можна спостерігати різні варіанти тлумачення терміна, що, відповідно, породжує проблеми з окресленням ореолу об'єкту дослідження. В енциклопедії надано найбільш поширене визначення терміна «біографія» як життєпису, у якому «на основі фактичних даних простежується процес формування людської особистості у зв'язку з суспільними умовами епохи» [25, с. 472]. Більш повний варіант визначення пропонує Віталій Чижко: «Біографія як історико-культурологічне явище є сукупним поняттям, що об'єднує різні види, роди й типи біографічного письма, що склалися історично. Разом з тим біографія як рід літературної та наукової діяльності є складним історичним явищем, що розвивається в суспільстві і чутливо реагує на всі суспільні колізії, зміни історичних парадигм та ідеологічні коливання» [262, с. 162].

Поряд із поняттям «біографія» у науковій літературі часто функціонують ще й такі, як «біографіка», «біографістика», «біографічний метод». Попри те, що у них спільне етимологічне коріння — від грецького — *βίος* — *життя* та *γραφή* — *пишу*, — цими термінами окреслюють різні сфери знань і діяльності, які доцільно конкретизувати для адекватного оперування термінологічним апаратом.

Поняття «*біографістика*» трактується як наука про «теорію, методологію, методіку, історіографію, практику та термінологічний апарат історико-біографічних досліджень, джерелознавчі проблеми біографій та різноманітні види біографічної продукції» [273, с. 295–296]. Цим терміном замінили термін *біографіка*, «який вживається в широкому сенсі для позначення літератури біографічного жанру» [273, с. 295–296].

У біографічних дослідженнях застосовується біографічний метод, за допомогою якого біографію та особистість митця розглядають як комплекс чинників, які впливають на його творчість⁴.

⁴ Див. працю Д. Стуса [337].

Беручи за основу роботи українських учених Олексія Валевського [30], Володимира Ващенка [32], Віталія Чишка [262], доцільно розмежовувати два типи біографічних робіт — художній та науковий (іноді ще виокремлюють науково-популярний). Вони різняться між собою методами розкриття біографії, змістом, метою і засобами. Володимир Ващенко увиразнює розуміння терміна «наукова біографія», пояснюючи його трактування у двох традиціях: у євроатлантичній — термін вказує на особу вченого, чия біографія пишеться, а в українській — на спосіб написання [32, с. 478]. Наукова біографія орієнтована на правдиве, об'єктивне висвітлення з науковим підходом, істинність описаного, узагальнення матеріалу. Для художньої біографії властиве вільне розкриття життєвих обставин, фактів, художня манера письма, допускаються припущення, домисли та інтуїція біографа. Якщо суб'єктами дослідження біографії постають митці, творчі особистості, які працюють у галузі культури та мистецтва, то на передній план виступають питання їх духовного розвитку, процеси формування внутрішнього світу, філософські, соціологічні, історичні, психологічні, етичні, педагогічні та інші аспекти. Українські вчені, що працюють у царині біографічних наук, розробили основні методологічні критерії, яким має відповідати наукова біографія, та сформували загальний план дослідницьких дій при її написанні. Віталій Чишко пропонує такі процедури: «емпірична, що складається із евристичних і джерелознавчих досліджень; реконструкція життя, діяльності, психічного стану особи; репрезентація особистості в сукупності зовнішніх і внутрішніх зв'язків» [цит. за: 121, с. 31].

Незалежно від типу біографічної роботи, однаково гостро стоїть питання історизму, яким реалізується ідея «загальності та універсальності історичного підходу до аналізу розвитку природи та суспільства, тобто необхідність розглядати всі явища з точки зору їх генезису, виникнення, розвитку та подальших змін» [212, с. 548].

Досліджуючи взаємодію митця із соціумом, потрібно враховувати його поведінку, вчинки, громадянську та світоглядну позицію, оцінку й участь в історичних подіях, манеру спілкування. Біограф має висвітлювати життєвий шлях митця і психологічні особливості його характеру. Для цього використовують психологічний метод дослідження, на його основі враховуються генетико-психологічні та соціально-психологічні властивості, які демонструють емоційне ставлення до життєвих фактів.

Зрозуміло, що риси поведінки дорослої людини формуються ще в дитинстві. Тож цілком закономірно, що практично всі вчені одностайно стверджують: неможливо досліджувати життєтворчість митця, не беручи до уваги період його дитинства. Отже, важливо простежити родинне оточення, у якому зростав і формувався митець, урахувати всі звичаї, традиції, які передавалися з покоління в покоління. Для цього доцільно скласти родовід, який значною мірою може надати необхідну інформацію.

Досліджуючи творчий доробок митця, слід застосовувати музично-аналітичний метод, який дає змогу розглядати спадщину як результат високого духовно-інтелектуального надбання.

Щоб усвідомити шляхи еволюції творчості, простежити зміни світоглядних орієнтирів, що, безумовно, впливає на творчі рішення митця, дослідники здійснюють періодизацію життєвого шляху. Розглядаючи окремі періоди творчої діяльності, біографи, поряд зі змінами творчого методу (стильові, жанрові і драматургічні особливості), враховують і зовнішні, і внутрішні фактори, образно-світоглядні позиції митця.

Щоб отримати достовірну інформацію про об'єкт дослідження, біографи працюють передусім із джерельними матеріалами. Такими носіями можуть бути (за Іриною Петровською [173, с. 55]):

- 1) щоденники, листування, спогади;
- 2) літературні, наукові та інші праці особи, що вивчається;

- 3) офіційні документи, що підтверджують особу, її права та обов'язки — посвідчення, грамоти, патенти про соціальний стан, освіту, нагороди та ін.;
- 4) рецензії на її праці й інші відгуки про неї у пресі, а також статті й матеріали в науковій літературі;
- 5) документація державних та інших установ, суспільних організацій навчальних закладів, де особа навчалась, установ, із якими пов'язані інші факти її життя;
- 6) офіційні, сучасні досліджуваній постаті видання з біографічними даними (анотовані списки осіб та ін.);
- 7) коло її зацікавлень — списки книг, виписки з книг, записи віршів, пісень, зібрані колекції тощо;
- 8) книги з її бібліотеки з дарчими надписами і замітками.

Чинники, які впливають на формування культури життєтворчості особистості, розглянула Наталія Богданова [26]. Вона зазначає, що культура життєтворчості — це «вибір власного шляху та створення умов для його реалізації у запропонованих умовах» [26, с. 9], а також «втілення в процес самоздійснення творчого початку, який зумовлює і створення себе, і творче перетворення навколишніх обставин» [26, с. 9]. Дослідниця підкреслює величезне значення школи та сім'ї у процесі активно-творчої соціокультурної адаптації людини. Вона стверджує: «Саме сім'я і школа закладають основи творчої адаптації і соціалізації, а також створюють необхідні умови для життєтворчого саморозвитку особистості» [26, с. 265]. Отже, бачимо, що для формування здатності до творчої самоідентифікації та самореалізації одну з ключових ролей відіграють виховання і самовиховання.

Вивчаючи життєвий шлях особистості, дослідники здійснюють його періодизацію, виділяючи і характеризуючи окремі етапи. До критеріїв цього поділу, а також оцінки й аналізу надбання композиторів належать різні фактори. Окрім соціокультурних та історичних, великого значення набувають психологічні й фізичні вікові зміни. Саме такий ракурс дослідження розробила

Наталія Савицька [195]. Вона зазначає: досліджуючи еволюційні процеси, важливо враховувати віковий параметр, «оскільки вікова циклічність накладає суттєвий відбиток на світовідчуття, образно-емоційний простір і навіть індивідуальну лексику митця» [195, с. 6].

Для визначення основних етапів життєтворчості дослідниця об'єднує особистісно-біографічні, психовікові та жанрово-стильові проєкції, а сам термін трактує як «принципову неподільність вітальних і креативних вимірів буття, їх взаємовплив і взаємозалежність, свідому спрямованість енергопотенціалу особистості на творчість як осердя етичних цінностей і устремлінь» [195, с. 9], тобто «процес реалізації духовно-практичного потенціалу на тлі вікової динаміки» [195, с. 9]. Для комплексного осягнення цих процесів важливими чинниками слугують екзистенційний досвід, внутрішній світ, думки, переживання, відчуття митців тощо.

Для Н. Савицької ключовим поняттям стає композиторська особистість, характеристика якої пов'язана з ментальними та психологічними чинниками, а також із динамікою розвитку, змін, трансформацій і ступенем їх вияву. Дослідниця надає комплекс психологічних характеристик, які притаманні етапам формування творчої особистості — ранній, зрілий та пізній періоди.

Науковиця виділяє біографічний, еволюційно-стильовий та віковий критерії для періодизації життєтворчості композиторів, а також наводить фактори корекції життєтворчого процесу (творчі кризи, незавершені твори, тощо). Дослідниця зазначає, що при відтворенні життєвого шляху того чи іншого митця має завжди відчуватися єдність трьох траєкторій — соціальної, психовікової та професійної. А неповторність кожного біографічного сценарію (термін Н. Савицької) зумовлена комплексом вікових, психологічних, ментальних і креативних чинників. Вона зазначає: «Складність моделювання біографічних сценаріїв полягає в тому, що значення окремих фаз вікового циклу можна адекватно оцінити лише при врахуванні перебігу інших» [195, с. 228]. Вона наво-

дять критерії, які впливають на типологічні моделі сценаріїв, серед них: творчий старт, дебют, процес становлення і кристалізації, крещендуючий принцип еволюційних процесів. Науковиця розрізняє категорії життєвого шляху та біографічного сценарію, відповідно, як подієву канву та подієву фабулу, розв'язку якої формують останні роки земного шляху і смерть, що «накладає відбиток на весь попередній перебіг подій» [195, с. 235].

Н. Савицька залишає своєрідні «інструкції», на які варто зважати, досліджуючи композиторську життєтворчість. Так, вона регулярно апелює до делікатності психологічної проблематики та зазначає, що «В інтерпретації такого крихкого феномену, як психологічний вік композитора, не завжди можна керуватися гостротою аналітичного скальпеля, тут радше потрібні інтуїція, вміння співпереживати — не з позицій стороннього спостерігача, а з позицій найближчої причетності до особистих долі великих музикантів» [195, с. 116]. Н. Савицька переконана, що такі дослідження слід виконувати на певній часовій відстані від діяльності об'єкта дослідження, аргументуючи це так: «...початок мутацій констатувати нелегко, однак, з плином часу вони проявляються щоразу чіткіше» [195, с. 159], або: «Лише з істотної часової відстані життя генія сприймається як щось закінчене, доконане, ніби інспіроване деякою сюжетною або архітектурною ідеєю» [195, с. 171].

Для музикознавця, який за методологічну основу бере теорію Н. Савицької, постає також проблема етичного характеру, особливо, якщо це стосується наукової розвідки, присвяченої сучасним композиторам. Це зумовлено тим, що для реалізації пропонованих наукових ідей необхідно зважати на всі етапи формування творчої особистості.

Актуальний ракурс для дослідження творчого амплуа митців у галузі музичного мистецтва пропонує Ольга Коменда. Вона розробила покрокову методику дослідження універсальної творчої особистості з позиції діяльнісного універсалізму. Науковиця пропонує діяльнісно-структурний метод, що спирається на діяльнісну теорію особистості Олексія Леонтьєва. Технологія

дослідження полягає у вивченні мотиваційно-діяльнісної сфери, що слугує визначенню ієрархії мотивів, видів діяльності, «системних зв'язків між ними, їхньої загальної конфігурації, з врахуванням рубіжних, кризових моментів творчого розвитку (“зсувів мотивів на ціль” за О. Леонтьєвим)» [92, с. 381]. Дослідниця зазначає також, що «універсальною творчою особистістю вважається творча особистість, для якої характерно поєднання не менше трьох видів діяльності, серед яких розрізняють провідні і допоміжні, і конфігурація яких ... визначає її загальний профіль або тип» [92, с. 381]. Провідною діяльністю вважається та, яка характеризується масштабністю, тривалістю, цінністю, та всередині якої формуються нові види діяльності. У цьому контексті дослідниця виділяє комплекс типів музикантів-універсалів, який формують видовий універсалізм (універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог), класичний універсалізм (рівнозначність щонайменше трьох видів провідної діяльності) та універсалізм на межі типів (поєднання кількох типів). У дисертації дослідниця змодельовала структури діяльнісного універсалізму творчої особистості близько півсотні діячів різних національних музичних культур Європи XIX–XXI століть. Окрім того, науковиця наводить і кілька заміток стосовно методики проведення такого виду дослідження, вона вказує, що «дослідник не ставить перед собою ціль викласти повну біографію музиканта чи розкрити її невідомі досі сторінки <...> особливу цінність для дослідника представляє та інформація про творчу особистість, в якій суттєве позбавлено деталей, а типове превалює над нетиповим» [92, с. 113]. Запропоновану теорію доцільно екстраполювати і на поетку Г. Гаврилець, адже в її творчому амплуа знаходять утілення чотири види діяльності, що відповідає номінальним критеріям для характеристики універсальності творчої особистості.

Теорію відправного пункту в реалізації креативної енергії митця-музиканта запропонувала Марина Черкашина-Губаренко. Дослідниця виокремила три компоненти композиторського професіоналізму та комплекс

умов і обставин, які стають визначальними на початковому етапі шляху в реалізації творчого потенціалу митця-музиканта. Серед них:

1. Місце народження і місцевості, у яких проходили дитинство і раннє юнацтво, трактовані як «тексти культури».
2. Середовище, у якому зростав майбутній композитор, сім'я і сімейні традиції.
3. Перші зафіксовані художні враження і знакові події, які залишили слід у пам'яті.
4. Учителі, які вводили майбутнього митця у світ музики, навчальні заклади як частини освітньої системи, шлях входження у систему.
5. Наслідування принципів фахової композиторської поведінки та усвідомлення творчої діяльності як професії.
6. Творчий досвід перших років та його місце в загальному доробку композитора.
7. Співвідношення навчання і практичної діяльності у сфері музики.
8. Перехід від учнівства до остаточного самовизначення, яке дало поштовх до окреслення подальшого шляху митця.
9. Вплив на ці процеси природного музичного обдарування, прояви на ранньому етапі музичних здібностей.
10. Етапи самовизначення через перші кризові ситуації, творчі події і твори переломного значення [260].

У дослідженні початкового етапу, як і усієї життєтворчості Г. Гаврилець, були враховані родинні зв'язки; сімейне оточення; звичаї та традиції рідного краю; професійне середовище, у якому виховувалася майбутня композиторка (спілкування з педагогами та колегами). Використані також спогади мисткині та її родичів і колег, накази про присвоєння звань та нагород, відгуки у пресі про її діяльність, її твори, рецензії, афіші, статті й матеріали у науковій літературі.

Дослідження процесу становлення особистості композиторів має винятково важливе значення для розкриття сутності їхньої творчості. Зазвичай для

геніїв характерним є короткий період реалізації художнього потенціалу, однак для більшості природним є продуктивна діяльність протягом довгого та плідного життєвого шляху (за словами Н. Савицької). Зрозуміло, що особистість розвивається поступово, відповідно реалізується її творчий потенціал, удосконалюються вміння та навички, шліфується її майстерність. Тож процес змужніння людини відображається в її творчій діяльності.

1.3. Жанр і стиль у музикознавстві

Поняття жанру і стилю — основоположні в музикознавстві, докладно розроблені у науковій літературі. Серед дослідників доцільно згадати: Б. Асаф'єва [10], Н. Горюхіну [44; 45], О. Дерев'янченко [52], Л. Кирилліну [78], О. Козаренка [82; 83], О. Коменду [88–91], І. Коханик [98–104], Л. Мазеля [122], В. Медушевського [136], М. Михайлова [142], В. Москаленка [150; 151], Є. Назайкінського [155], С. Скребкова [207], О. Соколова [208], А. Сохора [210], С. Тишка [244], Ю. Тюліна [245], Ю. Холопова [251], К. Царьову [256], С. Шипа [268–270] та інших. Але пропонована наукова робота не має на меті огляд і аналіз усіх ракурсів цієї проблеми. Увага буде зосереджена на висвітленні окремих питань, які становлять цінність з огляду на аналіз творчості Г. Гаврилець.

Так, дослідження жанру провадяться у трьох основних напрямках:

- 1) дослідження окремих музичних жанрів;
- 2) класифікації жанрів;
- 3) виявлення сутності самого поняття жанру.

Отже, етимологія слова «жанр» (французькою «*genre*», грецькою «*genos*») означає «рід» і має аналогії з такими похідними як «народження», «роди», «рідня», «генетика», тощо (про це пишуть Є. Назайкінський [155], В. Москаленко [150] та інші).

Серед тих, хто дав визначення поняття музичного жанру, був Лев Мазель. Він зазначав, що це — «роди і види музичних творів, які історично сформувалися внаслідок різних соціальних функцій музики, у зв'язку з певними

типами її змісту, її життєвим значенням, умовами її виконання та сприйняття»⁵ [122, с. 18–19]. Поняття жанру багатопланове і може використовуватися як у ширшому, так і у вузькому значеннях. У різних жанрах формуються типові для них засоби (ритмічні звороти, мелодичні фігури, форми акомпанементу, види фактури і т. і.), а у зв'язку з тим, що жанри і жанрові засоби впливають один на одного, по різному співвідносяться у різних творах, то з'ясування жанрової природи музичного твору постає важливим завданням для розкриття змісту музики. Саме тому жанр функціонує як «багатоскладова, сукупна генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле» (за Є. Назайкінським [155, с. 94–95]).

Деякі дослідники (зокрема В. Цуккерман) поділяють музичні жанри на первинні і вторинні. Первинні зароджувалися в народному мистецтві, або в давніх ритуалах. До них належать пісня, танець, хорал, музична декламація і речитативність. Тоді як Сергій Скребков [207] виділяє всього три корінних жанрових типи, два з них — історично первинні (танцювальність і декламаційність), третій — аріозна розспівність, кантилена. Віктор Москаленко трактує ці типи як жанрово-утворювальні начала в музичній інтерпретації. Первинні жанри поділяються на багато видових (наприклад, пісня може бути ліричною, хороводною, протяжною і т. і.). Вторинні жанри виникають у композиторській творчості та поділяються на родові і видові.

Історично сформувалося чимало спеціальних назв для більш конкретних жанрових характеристик. Так, у вторинних жанрах уточнюється їх змістове наповнення (наприклад, ліричний, драматичний, епічний та інші; програмна музика), простежується зв'язок окремих жанрів із певними формами музичних творів, хоча це принципово різні поняття.

У багатьох випадках музичний образ має багато жанрових зв'язків, тобто співвідносить у собі властивості різних жанрів. Таку багатоплановість в організації музичного задуму називають жанровою драматургією (за В. Москаленком).

⁵ Тут і далі усі іншомовні джерела цитовано в перекладі автора дисертації.

Музичним жанрам властива і національна характерність. Вони історично розвиваються відповідно до змін змісту і завдань музичного мистецтва. Одні жанри виходять з ужитку, а інші — суттєво оновлюються, виникають і зовсім нові жанри.

У музикознавчій літературі висвітлено питання систематизації родових музичних жанрів. Один із найпоширеніших типів ґрунтується на виконавських засобах. Такий принцип ліг в основу жанрової класифікації, яку пропонує Юрій Тюлін. Він виділяє: інструментальну музику (оркестрова, камерна, сольна), вокальну музику (хорова, ансамблева, соло), мішану інструментально-вокальну музику (кантати, ораторії, вокально-інструментальні ансамблі), театральну музику (опери, балети, оперети, музика до драматичного театру, музика до кінофільмів) [245, с. 14]. Ця систематика є доволі умовною, адже вона не враховує інших жанрових ознак та їх можливих комбінацій, нових складів. Продовження цієї теми знаходимо в дослідженнях Є. Назайкінського та С. Шипа (додаток А 4).

Окрім того, український музикознавець Сергій Шип [269] пропонує такі критерії виділення і позначення жанрів музики («жанроніми»):

- 1) кількість музикантів, які беруть участь у виконанні твору (сольна й ансамблева, хорова й оркестрова музика);
- 2) характер аудиторії (відносна кількість слухачів і просторово-акустичні умови музикування: камерна й симфонічна — музика великих концертних залів);
- 3) характер створення (імпровізаційна та скомпонована музика);
- 4) ступінь оригінальності художнього твору й характер участі автора в його створенні (художня редакція, аранжування, обробка, фантазія на тему);
- 5) ознаки звукової тканини (вокальна та інструментальна музика, та їх класи залежно від інструментарію);
- 6) виражальні засоби і художні прийоми (найяскравіші особливості інтонаційної лексики, фактури, композиції);

7) ознаки характерного образного змісту творів (наприклад, гімн, скерцо, маґніфікат, реквієм, меса);

8) соціальна природа, призначення, середовище побутування (протестантський хорал, козацькі, чумацькі, рекрутські, бурлацькі пісні);

9) етнічне, національне коріння (полонез, англес, гавот, козачок, коломийка);

10) функції творів у культурному житті суспільства (колядки, веснянки, обжинкові, колискові, весільні пісні, пасакалія).

Ці критерії ілюструють тенденцію, коли «жанрами вважаються справді всеохоплюючі типи, в основі яких лежать, як видається, усі суттєві властивості музичних творів» [270, с. 168]. На цій основі дослідник формує визначення: музичні жанри — це «класи (або множини) музичних творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних артефактів у культурі суспільства, умовами їхньої генези й художньої екзистенції, та характеризуються своїми стилями (системами змістових і формально-виражальних властивостей)» [269, с. 347]. С. Шип вказує також на те, що для української музичної культури характерними є чотири жанрові системи, які взаємодіють між собою і здатні утворювати власні «субсистеми»: музичний фольклор, духовна музика, академічна музика європейської традиції та масова музична культура.

Для дослідження принципів функціонування жанрів, їх класів С. Шип пропонує сформувати «системну цілісність жанрів музичної культури» [269, с. 348] та називає це методом жанрового моделювання. Цих моделей у музичній практиці є безліч, але усі вони недосконалі, бо не можуть охопити всю повноту жанрового змісту музики. Підсумовуючи, вчений зазначає: «серед теоретичних моделей жанрового поділу музичної культури немає жодної, яка б повністю відповідала логічним вимогам класифікації та повноти охоплення художніх явищ» [269, с. 354].

С. Шип рекомендує «за необхідності прояснення того чи того жанру, жанрового сімейства чи жанрової сфери звертатися відразу до кількох класифікаційних моделей і послідовно характеризувати певне явище з різних поглядів, на основі різноманітних критеріїв класифікації» [269, с. 355]. Подібні методичні вказівки, які стосуються аналізу конкретних музичних творів, надає і Євген Назайкінський. Він указує, що варто керуватися двома принципами: «По-перше, класифікації і критерії можуть бути взяті будь-які, важливо лишень, щоб вони узгоджувалися з конкретними завданнями аналізу. <...> По-друге, для повної характеристики музичного твору доцільно використовувати всі можливі критерії і системи класифікацій» [155, с. 91].

Саме ці настанови буде взято за основу у пропонованій науковій роботі, адже потрібно враховувати безліч чинників, які породжуються авторською манерою композиції Г. Гаврилець. Наприклад, поєднання особливостей естрадної, професійної академічної музики та специфіки фольклорного матеріалу, роботи в галузях оркестрової, хорової та камерної музики, звернення до духовної та світської тематики тощо.

Музикознавці ХХ–ХХІ століть активно розкривають і змістовний обсяг поняття «музичний стиль». Необхідність у цьому була зумовлена стрімкими змінами в музичному мистецтві, адже стильова атрибуція дає змогу робити висновки про художньо-образний зміст музичного твору, інтерпретувати його у контексті музичної практики.

Усі дослідники сходяться на думці, що поняття стилю є доволі багатограним, а Сергій Тишко структурував притаманні йому загальні положення [244, с. 3–4]:

1. В основі будь-якого стилю лежать певні стійкі, повторні, впізнавані принципи, без чого неможливе існування стилю як явища музичної практики і як теоретичного поняття. Підтвердженням є визначення стилю у праці Н. Горюхіної як «системи стійких ознак художнього явища» [44, с. 98].

2. Стиль як систему визначає М. Михайлов: «стиль у музиці це єдність системно організованих елементів музичної мови, що зумовлена єдністю системи музичного мислення як особливого виду художнього мислення» [142, с. 117].

3. Визнання стилю як одного з важливих факторів об'єднання або розмежування музичних явищ, тобто інтегративна та диференційна роль стилю.

4. Підхід до стилю як до багаторівневого явища, якому притаманна внутрішня ієрархія (від індивідуального стилю до історичного).

5. Проміжне місце музичного стилю між формою та змістом.

На підставі цього С. Тишко формулює визначення, враховуючи всі зазначені позиції: «Стиль у музиці — це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка і т. п.), перехід їх смислових полів у конкретні системи музично-виражальних засобів [244, с. 5]. Дослідження науковця важливе й тим, що він зосереджує фокус уваги на питанні національного стилю, який трактує як корекцію «індивідуального й історичного стилів в умовах певної національної культури і в процесах адаптації та генерації стильових ознак, яка ґрунтується на системі відбору, накопичення і синтезу стійких ознак фольклорної і професійної музики народу, а також асиміляція елементів інонаціональних музичних культур, яка фіксує перехід явищ національного менталітету і національної духовної культури в конкретну систему засобів музичної виразності» [244, с. 7–8].

Сергій Шип музичний стиль визначає як системну «єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження» [269, с. 323]. Наслідуючи систематику німецького вченого В. Вальфліна, він виділяє три види музичних стилів — персональний, етнічний та історичний — і вказує на те, що місце стилю окремого музичного твору — на їх перетині. До цього переліку Арнольд Сохор додає ще жанровий стиль.

Сергій Скребков дотримується стрижневих принципів, розглядаючи музичні твори з погляду історичних стилів:

- тематизм як обов'язкова умова;
- аналіз музичної мови (насамперед — ладові й фактурні чинники);
- інтонаційні процеси, що формують композиційну структуру (музична драматургія) [207].

Євген Назайкінський пропонує таке визначення: «Музичний стиль — це відмінна риса музичних творів, що входять у ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщину композитора, школу, напрям, епоху, народ тощо) дає змогу безпосередньо відчувати, дізнаватися, визначати їх генезис і виявляється в сукупності всіх без винятку властивостей сприйнятої музики, об'єднаних у цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак» [155, с. 20]. Дослідник зазначає, що стиль виявляється в тексті музичного твору, у його організації, у використаних музичних засобах. До цих ознак належать: насамперед — мелодико-тематичні, ладо-гармонічні, фактурні й формотворчі елементи, а також засоби динамічного, артикуляційного, тембрового характеру. Найбільш яскраві з них доцільно позиціонувати як характерні ознаки стилю. Він також указує на те, що є детермінанти стилю, «це фактично всі умови, фактори, передумови, витоки, які визначають стиль» [155, с. 36]. Суб'єктивними детермінантами індивідуального стилю дослідник вважає: фізико-фізіологічні та психологічні особливості, соціально-особистісні риси, професіоналізм, систему художніх, естетичних і практичних орієнтацій, музичний і життєвий досвід та інше.

Висвітлюючи питання національного стилю, науковець зупиняється на співвідношенні народної та професійної композиторської творчості, використанні елементів народної музики у професійних творах.

Цінними постають методичні вказівки Є. Назайкінського щодо стильового аналізу. Найважливіша риса такого аналізу — опис засобів музичної виражальності й художнього методу з подальшим співвіднесенням його з музичною

мовою, твором, творчістю загалом тощо. Указано необхідність дослідження стилю окремого композитора в сучасному для нього контексті. Початковому етапу такого аналізу властиві методи: опис, підрахунок, статистичний огляд засобів музичної мови. Це має стати підґрунтям для порівняльного аналізу, спрямованого на виявлення «активних стильових засобів, що є неповторними засобами музики певного композитора» [155, с. 72]. Ця порівняльна характеристика може здійснюватися за принципом зіставлень контрастних або подібних моментів.

Для розуміння і дослідження музичного стилю композитора необхідно якомога точніше й об'ємніше описати мову твору — особливості мелодики, гармонії, форми, синтаксису, фактури тощо. Торкаючись питання співвідношення стилю і мови Є. Назайкінський пояснює, «що стиль це місце музики щодо стильового фону, стильового середовища, а мова — система внутрішніх засобів, які формують ціле» [155, с. 72], проте «взаємоперетворення мови і стилю пов'язані також із процесами історичного розвитку музичного сприйняття, його культурних, національних та інтернаціональних горизонтів» [155, с. 73].

Історія української музики, її сучасний період розвитку, авторська стилістика Г. Гаврилець спонукають до звернення до праці Олександра Козаренка [83]. Він розглядає національну історію музики крізь призму музичної мови, а музично-історичні процеси трактує як гіпертекст, пізнати який можна лише через окремі його складові. Учений простежує походження національної музичної мови в контексті зіткнення культур і визначає етапи цього музично-історичного аспекту: «передстиль» (українська музика до першої половини ХІХ століття), «стиль» (творчість М. Лисенка) і «мета (над) стиль» (українська музика від 1960-х років). Досліджуючи явище нової фольклорної хвилі, автор зазначає, що йому притаманне різноманіття авторських версій роботи з фольклором, і це зумовлено прагненням «реконструювати дефінітивну структуру сонору фольклорного джерела, що майже ніколи не “опредмечувалась” у попередніх типах його опрацювання. Цей новий, вищий щабель досягнення

національної тотожності полягав ... у витворенні нової нормативності, що заснована на підпорядкуванні елементів нових технік (сонористики, алеаторики тощо) природі фольклорних лексем, розгортанні за їх допомогою недоступних раніше глибинних смислів та контекстів» [83].

Олена Дерев'янченко визначає неофольклоризм як тип музичного мислення, якому, залежно від «лику» поняття, притаманне поєднання «професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу» [52, с. 72] (таку діалогічну природу репрезентує «когнітивний лик»), а також «відтворення (моделювання) засобами професійно-академічної творчості “натургенетичного” типу інтонації-одиниці, властивого фольклорному мисленню» [52, с. 88] (згідно з контекстом теорії музичного мислення, що ілюструє «психологічний лик» поняття). Дослідниця зазначає кілька принципів взаємодії фольклору зі стильовою системою композитора. Вони формують набір засобів, які виявляють типологічні риси неофольклоризму. А саме:

— звернення композиторів до різних шарів фольклору (архаїчного, міського побуту, етнічних спільнот);

— авторський матеріал створюється на основі структурних принципів і способів тематичного розвитку, які мають фольклорне походження (поспівковий та фігураційний тематизм; принцип «відкритості теми», розвиток на основі повторності й варіантності);

— зміни параметрів музичної тканини, що зумовлено різними засобами музичної виразності (метроритмічні особливості, ладогармонічні ускладнення горизонталі й вертикалі, фактурно-тембровий чинник) [52, с. 129–143].

О. Дерев'янченко висвітлила засоби прояву неофольклоризму в музиці першої половини ХХ століття, але з огляду на композиторську практику сьогодення, усі визначені принципи характерні й для музики ХХІ століття, а творчість Г. Гаврилець є яскравим прикладом цього прояву.

1.4. Дитяча тематика в музикознавчих працях

Традиційно музичну творчість, пов'язану з дітьми, називають дитячою музикою або музикою для дітей. Однак цими та іншими подібними поняттями, які зазвичай вживаються як синоніми, означаються різні явища. Розглянувши наукові дослідження із теми роботи, врахувавши різні погляди вчених на цю проблему, пропонуємо таку класифікацію дитячої музики:

- | | |
|-----------------------------|----------------------------|
| 1) для дитячого сприйняття; | 3) для виконання дітьми; |
| 2) про дітей; | 4) створену самими дітьми. |

Така диференціація є дещо умовною, бо складно визначити принципову межу між ними. Так, музика для дітей часто передає багату сферу почуттів дитини і тому водночас є і музикою про дітей. З іншого боку, твори, у назві яких фігурують діти, можуть бути написані для дорослих (наприклад, «Пісні про померлих дітей» Г. Малера, «Балада про хлопчика, який залишився невідомим» С. Прокоф'єва). Але, тим не менше, відповідно до цієї класифікації, окреслюється і коло зацікавлень музикознавців.

Одним із перших серйозних досліджень, зразком наукового підходу до вивчення дитячої музики є стаття Бориса Асаф'єва [9]. Він розглядає питання музики для дітей і про дітей у творчості М. Мусоргського, П. Чайковського й А. Лядова. Дослідник аналізує інтонаційний матеріал дитячих пісенок А. Лядова й акцентує провідні позиції фольклорного матеріалу в них. Розглядаючи вокальний цикл «Дитяча» М. Мусоргського, Б. Асаф'єв зазначає, що композитор утілював світ дітей шляхом передачі дитячого говору та через розкриття дитячих характерів, дитячої психології. Звертаючись до «Дитячого альбому» П. Чайковського, учений вказує на те, що в циклі композитор утілює не спогади з дитинства, а те, що його тоді захоплювало (механістичність звучання оркестрини, розповіді няні, гувернанток і матері, враження від воткінської дійсності тощо). Характеризуючи балет «Лускунчик» П. Чайковського, учений називає його симфонією про дитинство.

Окрему нішу в музикознавчих дослідженнях посідає дитяча фортепіанна музика. Питання становлення фортепіанного дитячого альбому і його особливостей у творчості зарубіжних митців розглядав Арнольд Булкін [27]. Він порушує проблему методології, зумовлену протиріччям поміж технічною простотою музичного тексту і змістом музичного твору. Дослідник розглядає фортепіанний дитячий альбом як жанровий феномен, зі своєю поетикою та спектром засобів виразності. Національні традиції у дитячій фортепіанній музиці вивчала білоруська дослідниця Ольга Політанська [181; 182]. Вона визначила історичні передумови розвитку дитячого програмного циклу для фортепіано в Білорусі на основі творчості композиторів різних поколінь.

У музикознавчих працях розглянуто й авангардну фортепіанну музику для дітей. Елла Бистріцька [24] на прикладі «Колискової музики» та циклу «Дитяча гра» Гельмута Лакенманна визначає засоби музичної виразності, за допомогою яких демонструються риси його композиторської техніки — «інструментальної конкретної музики». Дослідниця стверджує, що завдяки цим засобам розкривається здатність юного артиста не лише «сприймати специфіку новітньої музичної мови, а й самостійно виконувати авангардну музику, тобто [цикл], призначений для освоєння сучасної композиторської лексики піаністами-початківцями» [24, с. 258].

Показовою є зацікавленість дитячою тематикою в музикознавстві Сходу, зокрема Китаю. Хуан Чжулін [255] пропонує таку класифікацію фортепіанної спадщини:

- цикли, які призначені для виконання дітьми;
- цикли з колом образів, доступних для дитячого сприйняття (не завжди розраховані на дитяче виконання);
- музика про дитинство, адресована дорослим.

У поле зору науковців потрапляють і жанри, які традиційно вважаються дитячими. Так, колискова є предметом дослідження у працях Анни Лозової [114; 115]. Вона розглядає цей жанр у творчості російських композиторів

(М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського) та доходить висновку, що вони не лише трактують його у звичному фольклорному аспекті (як символ материнської любові, піклування, оберегу, образу дитинства тощо), а й трансформують. Дослідниця зазначає: «Кожен з композиторів, репрезентуючи характерний для нього тип світовідчуття, відтворює унікальні в контексті світової музичної культури типи колискової» [114, с. 143]. Це дає змогу говорити про жанровий синтез (колискова-серенада, колискова як лірична пісня, колискова-плач-голосіння), жанровий контрапункт (колискова «на життя», колискова «на смерть»), жанрову модуляцію (від колискової до плачу), жанрову підміну (колискова Смерті, а не матері), пародіювання жанру та жанрову деформацію.

Загалом дослідників цікавили передусім питання інтонаційних моделей дитячої музики і способи їх утілення у різних циклах та альбомах, враховувалася проблема педагогічного репертуару.

На брак уваги вчених до питань дитячої музики вплинула, зокрема, типова для музикознавства думка про важливість передусім зрілого та пізнього періодів творчості митців. Однак ранній період у процесі професійного становлення музикантів відіграє дуже важливу роль. Тож постала потреба висвітлити і ранній період діяльності композиторів та їхні творчі спроби у дитячі й юнацькі роки. Серед дослідників, які цікавилися віковими аспектами творчості, назовемо українських учених: уже згадувану Н. Савицьку [195] та її ученицю Н. Туровську [241]. Н. Савицька основну увагу зосереджує, знову ж таки, на пізньому етапі творчості українських композиторів, але вона підкреслює, що основні засади пізньої творчості закладаються ще в дитячі роки. Тому неможливо цілісно усвідомити й науково осмислити життєтворчість композитора, його досягнення і здобутки, не врахувавши всіх етапів його становлення.

Наталія Туровська досліджує ранній період діяльності європейських та українських композиторів кінця XVIII — першої половини XX століть. Вона розглядає цей етап не як преамбулу до дорослого життя, а як самодостатній світ, що має свої морально-етичні принципи. Дослідниця зазначає, що на ранньому

віковому етапі «закладаються суспільні та психологічні підвалини майбутньої життєвої і професійної перспективи, кристалізуються індивідуальна особистісна структура, спосіб мислення і стиль майбутнього композитора» [241, с. 7]. На основі аналізу ранніх творів окремих композиторів дослідниця дійшла висновку, що вже у перших композиторських спробах митців закладені ті стилістичні особливості, які будуть притаманні їхній зрілій творчій манері.

Із філософських позицій феномен дитинства досліджується методами різних наук, серед яких: онтологія, гносеологія, антропологія, соціологія, культура й освіта [164]. Окрему групу становлять праці про психологічні особливості дитячого світосприйняття. Психолог і філософ В а с и л ь З е н ь к о в с ь к и й характеризує дітей як таких, які принципово відрізняються від дорослих. Він не погоджується з думкою, що душа дитини подібна до душі дорослого, а стверджує, що, швидше, дорослий зберігає у своїй душі те, що він «напрацював» у дитинстві [67]. Ця позиція є важливою при аналізі творів, які дотичні до світу дитинства. Саме глибокі дитячі враження та спогади мають здатність впливати в подальшому на вибір тематики творів, інтонаційних та жанрових рішень.

За методологічну основу дисертаційного дослідження взято праці, у яких запропоновано типологію дитячої музики та виявлено особливості відображення теми дитинства у творчості композиторів.

А н д р і й Л е с о в и ч е н к о (додаток А 5) порушує проблему невідповідності музичного матеріалу, який вивчається в курсах музично-історичних дисциплін у навчальних музичних закладах, тій музиці, що входить до освітніх програм дитячих мистецьких установ. Він зазначає, що великий шар музичної культури — а саме музики для дітей (дитячої музики) — залишається за кадром навчального процесу. Учений пропонує таку класифікацію музики для дітей:

1. Музика для дитячого виконання і слухання.
2. Музика для дітей у виконанні дорослих.
3. Музика для дітей у спільному виконанні з дорослими (зокрема й музика для дорослих у виконанні дітей).

4. Музика про дітей для дорослих.

5. Музика, створена дітьми.

6. Інструктивна музика (розрахована на забезпечення навчального процесу творами для розвитку виконавських навичок учня). Не обов'язково має бути дитячою в образному відношенні, але освоюється зазвичай у дитинстві.

7. Музика, що стала дитячою у процесі її побутування.

Цю типологію покладено в основу навчального курсу дитячої музики, запропонованого до викладання в закладах мистецької освіти. У статті визначено його мету й завдання, спрогнозовано можливу структуру, конкретизовано вимоги до матеріалу курсу, охарактеризовано форми роботи [112].

Іза Немировська (додаток А 6) висвітила тему, пов'язану з феноменом дитинства у творчості російських композиторів другої половини ХІХ — першої половини ХХ століть (М. Мусоргського, П. Чайковського, І. Стравінського, С. Прокоф'єва) [158]. Феномен дитинства у роботі постає як цілісна художня реальність, розкрито ставлення митців до світу дитинства, охарактеризовано його втілення музичними засобами.

Дослідниця обрала культурологічний та історико-біографічний підходи для розгляду феномену і виявила чотири змістових типи ставлення композиторів до світу дитинства:

1. Зображення соціального боку життя, демонстрація психології дитини та її поведінки (такий тип представлено у творчості М. Мусоргського).

2. Зосередження уваги на дитячій психології та ідеалізація ранньої пори життя (П. Чайковський).

3. Акцентуація сфери гри та звернення до сучасного дитинства ХХ століття (С. Прокоф'єв).

4. Музика, призначена для виконання дітьми (І. Стравінський).

І. Немировська виділяє також дві нові теми у творчості композиторів:

1. Доросле в дитячому (що пов'язано зі швидким дорослішанням, а інколи і з жорстокістю дитячої душі).

2. Дитинство в дорослому (коли людина згадує забуті дитячі почуття і наче стає на певний час дитиною).

Таке ж питання порушує Н. Савицька [195, с. 117–153]: вона виокремлює поняття «старість юності» та «юність старості». Відмінність полягає в тому, що цей поділ ґрунтується на віковому аспекті та пояснюється зміною творчої свідомості залежно від вікових фаз композиторів, чим зумовлено тематику творчості, характеристику героїв їхніх творів тощо.

За визначенням І. Немировської, дитяче у творчості композиторів виступає не лише як певний вік, а й як проекція на життя людини загалом: не тільки його конфліктів, страждань, жахів, а й його краси та поезії, чистоти і наївності, його життєвої енергії, смаків, як символ щасливої пори, як далека мрія.

Дослідниця окреслює коло тематики, до якої звертаються композитори для втілення образів, пов'язаних із дитинством. До них належать:

- тварини та птахи, відтворення їхніх голосів та манери поведінки;
- різні явища природи (з використанням засобів звукозображальності), пейзажі;
- світ казки, у якій в алегоричній формі відтворено життя — допомагає зберегти в душі закладене в ній добро і віру в непохитність моральних законів краси і правди;
- світ пригод;
- портрети героїв;
- сімейні сценки.

У специфіці музичної мови помітне поєднання різних стилістичних орієнтирів. Звернення до світу дитинства сприяє збереженню в засобах виразності простоти й вишуканості, водночас оригінальність музичного мислення сучасних митців спонукає їх до застосування складної музичної стилістики — кластерних звучань, розширеної дванадцятитонової тональності тощо (С. Прокоф'єв). Для кращого втілення змісту твору митці вдаються також до використання декламування під музику. В інструментальних епізодах та в акомпанементі

до вокальної партії часто відтворено подієвий ряд, змальовано перипетії сюжету, використано, зокрема, і звукозображальні засоби («музика, зумовлена видовищем» — за Б. Асаф'євим).

І. Немировська підкреслює, що у творах для дітей і про них доволі часто застосовуються досить складні драматургічні принципи, композиційні форми, різні жанрові міксти, симфонічний принцип розвитку, який у поєднанні з театральним мисленням проявляється в методі інтонаційного сценарію.

Примітним є те, як дослідниця вводить обрану тематику в загальний музично-історичний контекст. Вона спирається на класифікацію М. Арановського, що дає змогу вивчати твори в системі двох координат: індивідуально-стильовій та історично-контекстуальній. Відповідно до цього, було запропоновано типологізацію художньої творчості, яка належить до дитячої музики, з позицій різних стильових напрямів:

— дотримування усталених канонів (класико-романтична традиція) — П. Чайковський, А. Аренський, О. Гречанінов;

— оновлення в рамках канонів (М. Мусоргський, А. Лядов, В. Ребіков, С. Прокоф'єв);

— відмова від канонів (І. Стравінський).

Загалом у жанровій системі дитячої музики традиційними залишаються скерцо та інші моторні жанри, якими передано невгамовну енергію дитини. Характерними стають мікстові поєднання, поліжанрові ситуації та запозичення європейських жанрів («Старовинна французька», «Італійська», «Неаполітанська», «Німецька» пісеньки, полька, мазурка у фортепіанному «Дитячому альбомі» П. Чайковського, цей перелік можна продовжити й низкою окремих творів та збірників українських композиторів: «Українська сюїта у формі старовинних танців» М. Лисенка; «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка; «Гавот ляльки» Н. Нижанківського; «Старогалицька пісня», «Мале скерцо» Б. Кудрика; «Спи, Ксеню», «Скерцино» М. Колесси; «Бурлеска» М. Скорика, «П'ять поліфонічних п'єс» Ж. Колодуб; «Закарпатські новелети», «Лемківські

варіації», «Карпатський етюд» Б. Фільц; «Граємо джаз» Г. Саська; «10 маленьких прелюдій і фуг» Ю. Щуровського, «Австраліана» А. Мірошника).

Окрема увага приділяється фольклорним жанрам — літературним та музичним, які узагальнено трактуються у ХІХ столітті, а в ХХ — стають більш деталізованими і часто прив'язуються до дитячого фольклору (пісеньки, потішки, примовки, лічилки, дражнилки, скоромовки, байки, казочки, надокучливі казки, небилиці), що пов'язано з розвитком наукового підходу до народної творчості. Трансформаціям підлягають колискові (М. Мусоргський, С. Прокоф'єв, І. Стравінський) і балади (М. Мусоргський, П. Чайковський).

І. Немировська, досліджуючи сферу дитячої музики, акцентує її схильність до театралізації, незалежно від жанру. У дисертації розкрито також широкі перспективи розвитку теми.

Висновки до першого розділу

Використану в дисертації літературу можна умовно розподілити на дві групи. До першої належать ті праці, які стали методологічною основою для аналітичних операцій, а до другої — ті, у яких об'єктом наукових спостережень є твори Г. Гаврилець. Щоб розкрити процес формування цілісної картини творчості мисткині, необхідно окреслити біографічний контекст. Тому в роботі розглянуто основні положення праць із питань теорії та методики біографістики (О. Валецького, В. Ващенко, І. Петровської, В. Чишка), психовікових змін (Н. Савицької), універсализму творчої особистості (О. Коменди), комплексу умов для реалізації творчих здібностей (М. Черкашиної-Губаренко). Основні ідеї і результати цих досліджень стали методологічним підґрунтям для наукової біографії Г. Гаврилець і характеристики її особистості.

Для детального аналізу творчої спадщини композиторки важливими постають досягнення у вивченні жанру й стилю в музиці. Огляд результатів цих досліджень виявив, що немає єдиного правильного підходу до вивчення зазначених явищ. Тому необхідно поєднати кілька теоретичних систем. За основу

взято визначення жанру, запропоноване у працях С. Шипа, а в аналізі музичних композицій використано критерії («жанроніми») та ідею всеохоплюючих типів суттєвих властивостей музичних творів, що послідовно висвітлено в дослідженнях науковця. Необхідно також з'ясувати жанрову природу музичних творів і простежити шлях її еволюції, про що пише Є. Назайкінський. Водночас у процесі класифікації жанрів творчості Г. Гаврилець враховано виконавський принцип, який лежить в основі теорії Ю. Тюліна, та доповнено жанровими системами, притаманними українській музичній культурі (за С. Шипом).

Основоположним для розуміння поняття музичного стилю стало визначення С. Тишка, тоді як інструментарій стильового аналізу, який передбачає детальний опис музичної мови твору, почерпнуто із праць Є. Назайкінського. Специфіка аналізованого в роботі матеріалу спонукає зосереджувати увагу на явищах, які притаманні українській музиці загалом і творчості Г. Гаврилець зокрема. Ідеться про праці О. Козаренка, який досліджує особливості національної музичної мови, та О. Дерев'янченко, яка сформувала теоретичну базу для аналізу неофольклорного стилю.

Ще одна галузь дослідження, яка потребувала методологічного підґрунтя, — дитяча музика. Окрім окреслення кола проблематики, що вже знайшла вирішення в наукових працях, зазначено й засоби, якими реалізується дитяча тематика в композиторській творчості (за І. Немировською). Серед них: коло образів, особливості засобів виразності, способи трактування канонів, жанрова система, роль фольклорних жанрів.

У групі праць про творчість Г. Гаврилець виокремимо матеріали музично-критичного спрямування, переважна більшість яких з'явилася на межі століть, і наукові публікації, вихід яких суттєво активізувався протягом поточного десятиліття. Тенденції останніх років демонструють, що увага до постаті Г. Гаврилець та її творів стрімко зростає, проте фундаментальної монографії, у якій було б максимально враховано всі грані творчої особистості мисткині, ще не написано.

РОЗДІЛ 2.

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ ТЕОРІЙ

Г. Гаврилець належить до плеяди сучасних композиторів, чиї твори постійно виконуються, мають попит серед виконавців і слухачів. Про це йдеться в музично-критичній літературі та наукових працях (про творчість мисткині та з окремих питань музично-теоретичних і музично-історичних, які розглянуто із залученням творів Г. Гаврилець). Але немає досліджень, у яких було б висвітлено різні грані творчого амплуа композиторки: від біографічного контексту до жанрово-стильових аспектів творчості. Неможливо розглядати творчість композитора, не беручи до уваги біографічний компонент, адже він стає підґрунтям творчих рішень. Саме тому в дисертації залучено теорії сучасних українських музикознавиць, які дають змогу розкрити багатогранність постаті Г. Гаврилець. Серед них такі теорії: універсальної творчої особистості О. Коменди та «стартового пакету» М. Черкашиної-Губаренко.

2.1. Ганна Гаврилець як представниця типу універсал-композитор (за теорією діяльнісного універсалізму Ольги Коменди)

Постать Г. Гаврилець — композиторки, педагогині, піаністки, музично-громадської діячки — має яскраві ознаки універсала-композитора (за теорією О. Коменди), якому властива накопичувальна динаміка універсалізму з розгалуженістю музично-громадської діяльності (членкиня організацій та комісій із присудження премій, організаторка, лекторка, учасниця журі різних конкурсів).

Структура універсальної творчої особистості Г. Гаврилець має чотири-діяльнісну модель, яка визначається за такими факторами:

— Композиторська творчість як провідний вид діяльності, представлений масштабним композиторським доробком. Йдеться про твори різних жанрів: оркестрові, камерно-інструментальні й камерно-вокальні, хорові (духовні та світські, концерти, ораторії, кантата), музика до драматичного спектаклю,

музично-сценічне дійство. Загалом — понад півтори сотні композицій. Найбільш тривала в часі робота саме у сфері композиції та визнання художньої значущості здобутків, пієтет до творчості мисткині серед сучасників — колег-композиторів, мистецтвознавців, виконавців і слухацької аудиторії України і зарубіжжя.

— Музично-громадська діяльність — багаторічне членство й активна робота у складі творчих громадських організацій: Спілці композиторів України (консультантка у 1984–1992 роках, членкиня від 1985 року) та її Київського відділення (секретарка правління з 2010 року, голова з 2011); членкиня-кореспондентка Національної академії мистецтв України (2017); членкиня комітетів із присудження премій видатним діячам у сфері музичної культури й музикознавства, а також журі численних конкурсів та фестивалів. Зазначимо ще виступи на телебаченні, радіо, конференціях, симпозіумах, круглих столах, де висвітлювалася громадська, громадянська та професійна позиції мисткині.

— Педагогічна діяльність: викладачка (1992), старша викладачка (1998), доцентка (2006), професорка кафедри композиції (2011⁶), деканеса історико-теоретичного та композиторського факультету (2004–2015) Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Учні Г. Гаврилець здобули визнання у композиторській сфері, їхні творчі здобутки відзначені преміями.

— Виконавська діяльність Г. Гаврилець як піаністки пов'язана з періодом її навчання (початкова й середня ланки — клас фортепіано), роботою і подальшою концертною діяльністю.

Універсалізму особистості Г. Гаврилець притаманний накопичувальний принцип його формування, адже додавання кожного виду діяльності відбувається поступово. Діяльнісно-структурна модель творчої особистості Г. Гаврилець набуває такого схематичного вигляду:

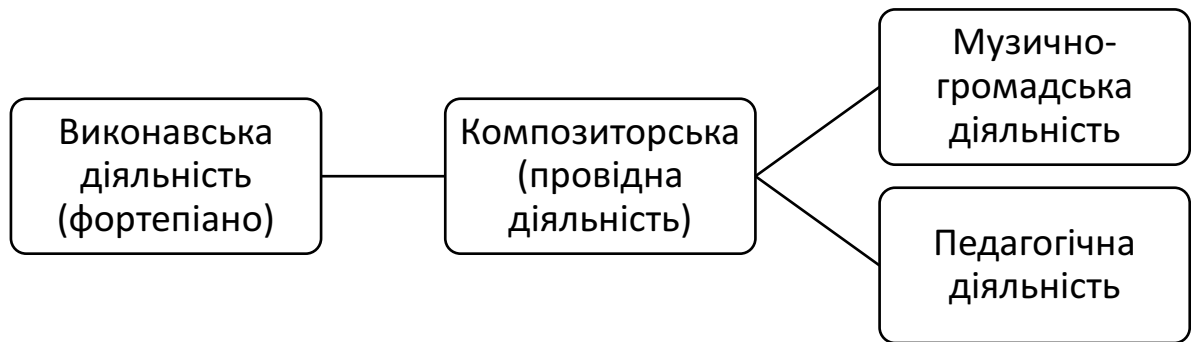
— виконавська діяльність (фортепіанна) + композиторська (1975/1976, коли був написаний «Угорський танець»);

⁶ Зазначена дата відрізняється від тієї, яка поширена в музикознавчій та музично-критичній літературі й інтернет-джерелах. Дату наведено згідно із записом у трудовій книжці мисткині.

- композиторська як провідна діяльність (1978);
- музично-громадська діяльність (1984);
- педагогічна діяльність (1992).

Схема 2.

Діяльнісно-структурна модель творчої особистості Г. Гаврилець



2.1.1. Ганна Гаврилець — піаністка

Характерним для універсальної творчої особистості Г. Гаврилець став той факт, що свій творчий шлях вона розпочинала у виконавській сфері — як піаністка. Самостійність цього виду діяльності є незначною і спрямована передусім на пропагування власної творчості. Шлях піаністки мисткиня розпочала під час навчання у Снятинській дитячій музичній школі по класу фортепіано у **Жанни Попової**. Протягом 1968–1977 років юна Ганна була ученицею класу фортепіано **Марії Долгової** у Львівській музичній школі-інтернат імені Соломії Крушельницької. У Львівську державну консерваторію імені М. В. Лисенка Г. Гаврилець також вступила як піаністка і навчалася у класі **Павла Юрженка**. Композиторка згадує, що в юності дуже мріяла стати саме піаністкою: «Незважаючи на те, що я постійно підбирала мелодії, імпровізувала, створювала, — усе ж прагнула стати виконавицею, тому грі на фортепіано приділяла велику частину часу <...> у молоді роки мене долали досить великі амбіції, оскільки мені хотілося зробити блискучу піаністичну кар'єру. На фортепіано я грала досить пристойно, але не думаю, що змогла б досягти якихось захмарних вершин» [117, с. 87, 88].

У студентські роки Г. Гаврилець писала композиції саме для фортепіано, це було зумовлено й тим, що вони могли звучати щонайменше у виконанні авторки. Серед них «Експромт» (виконаний на концерті кафедри композиції під час навчання на першому курсі Консерваторії), Варіації для фортепіано (написані на другому курсі Консерваторії, цим твором композиторка розпочинає відлік свого композиторського доробку), Прелюдії для фортепіано та інші. Згодом Г. Гаврилець виконувала свої композиції (наприклад, «Sotto voce» для віолончелі та фортепіано) спільно з Олександром Пірієвим на фестивалі «Музичні прем'єри сезону» (9 квітня 2011 року) і на концертах у рамках українсько-російського фестивалю «Vivere Memento» пам'яті Івана Карабиця (18.01.2012), свідченням цього є публікації та фото [див.: 280; 335].

Мисткиня активно концертувала в дуеті зі своїм чоловіком — альтистом Дмитром Гаврильцем. Він згадував, що їхня виконавська діяльність розпочалася, найвірогідніше, у 1979–1980 роках відкритим концертом у Великій залі Львівської консерваторії, де було виконано два вальси Ф. Шуберта у перекладенні для альту з фортепіано «і з того часу я грав лише з нею, більше ні з ким, тому що вона була блискучою піаністкою»⁷. Вагому частку їхнього репертуару становила сучасна на той час музика, яку вони презентували на гастролях (Дмитро Григорович згадував поїздку у Вірменію). Випускню програму з асистентури Московської державної консерваторії імені П. Чайковського Д. Гаврилець виконав у супроводі дружини, і одним із творів був Концерт для альту Г. Гаврилець.

Про майстерність Ганни Олексіївни як піаністки свідчить той факт, що в період між завершенням навчання у Львівській консерваторії та вступом до асистентури-стажування Київської консерваторії (а зі слів Д. Гаврильця, і під час навчання) вона працювала концертмейстером у класах А. Винокурова, К. Стеценка, Б. Которовича (є записи в її трудовій книзі).

⁷ Інтерв'ю з Дмитром Гаврильцем. 18 вересня 2022 р. Особистий архів О. В. Полетаєвої.

Попри те, що останнім часом Г. Гаврилець не виступала як піаністка, усе ж доцільно виділити виконавство як окрему складову її творчого універсализму, адже саме воно стало підґрунтям для композиторської діяльності, яка набула значення пріоритетної.

2.1.2. Ганна Гаврилець — композиторка

Потяг до композиції у мисткині виявився рано, у десятому класі десятирічки Г. Гаврилець написала «Угорський танець» (1975/76) і показала його композитору **Анатолію Кос-Анатольському**, тоді ж він і запропонував їй вивчати ще й композицію [287]. В учнівські роки були створені також дитячі хори на тексти Лесі Українки, які прозвучали в одній із телевізійних програм. Г. Гаврилець почала факультативно відвідувати уроки з композиції **Емілія Кобулея** (додаток А 7). Про ті часи сама мисткиня згадує: «Але було так: хочу — пишу, не хочу — не пишу. Загалом, не зовсім серйозно. А композитора у собі відчула в консерваторії» [308].

Остаточна ситуація змінилася з другого курсу консерваторії (1978), коли Г. Гаврилець перевелася на композиторський факультет до класу композиції професора **Володимира Флиса** (закінчила 1982 року). Вона стала першою стипендіаткою премії імені С. Людкевича (1980). Досягнення за роки навчання продемонстровані в дипломній роботі Г. Гаврилець — Концерті для фортепіано з оркестром. Асистентуру-стажування в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського Ганна Олексіївна закінчила у класі професора **Мирослава Скорика** (1984). На випускному державному іспиті звучав Концерт для альту з оркестром.

Початок самостійної композиторської діяльності Г. Гаврилець пов'язаний з роботою у сфері естрадного мистецтва. Ще до того, як її ім'я стало відоме завдяки конкурсу-фестивалю «Червона рута» 1989 року, мисткиня написала музику до спектаклю за п'єсою Юрія Щербака «Наближення» (додаток А 8). Підтвердженням успішності композиторської діяльності в ті роки є

той факт, що 1995 року Г. Гаврилець здобула третю премію (перші дві премії не було присуджено нікому) композиторського конкурсу імені Іванни та Мар'яна Коців, який відбувся в рамках фестивалю «Київ Музик Фест». Конкурс присвячений композиторам-жінкам і спеціально до нього тоді було написано камерну симфонію № 2 «In Memoriam».

У березні 1998 року відбулася прем'єра музично-сценічного дійства мисткині «Золотий камінь посіємо». Ця подія залишила по собі гучний резонанс. Є. Станкович назвав музику Г. Гаврилець «унікальним явищем у сучасній вітчизняній музиці» [цит. за: 336], а сама авторка стала лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка (1999, додаток А 9). Цей твір символізує певний етап творчого становлення композиторки, адже в ньому вона вперше звертається до фольклорних джерел, та ще й у масштабному жанрі. Продовженням цієї фольклорної традиції стали численні обробки народних пісень різних жанрів, зокрема колядок та щедрівок, фольк-концерт «Крокове колесо» (2004), ораторії «Барбівська коляда» (2010) і «Віють вітри» (2015–2016).

У 2001 році Г. Гаврилець перемогла на Всеукраїнському конкурсі композиторів «Духовні псалми третього тисячоліття», що відбувся в рамках хорового фестивалю «Золотоверхий Київ», і стала володаркою Гран-прі, першої і третьої премій та «Призу глядацьких симпатій». На цьому конкурсі її твори виконували провідні професійні колективи України, серед яких: Національна заслужена академічна капела України «Думка», жіночий хор Київського державного вищого музичного училища імені Р. М. Глієра, Державна академічна чоловіча хорова капела імені Льва Ревуцького.

Г. Степанченко зазначає, що Дев'ятий хор-фест «Золотоверхий Київ» 2005 року став етапним у творчому житті композиторки [336]. За традицією хор-фесту, мав відбутися авторський концерт із хорових творів сучасного українського композитора. Центральною постаттю такого заходу й стала Г. Гаврилець. У масштабному концерті із двох відділень під назвою «До Тебе підношу я, Господи, душу мою» було презентовано два напрями її творчості —

музика духовна (псалми, фрагменти Літургії, Великодній концерт) та зорієнтована на давні фольклорні традиції (обробки й оригінальні твори на народні тексти). Спеціально для цього фестивалю були написані такі твори: «Богородице, Діво!», «Нехай воскресне Бог» («Великодній концерт», пс. 67), «Жалі мої, жалі», «Повій, вітроньку». Тоді ж відбулося перше виконання фольк-концерту на народні тексти «Кроковеє колесо».

Композиторська діяльність Г. Гаврилець відзначена низкою державних нагород. Серед них: почесне звання «заслужений діяч мистецтв України» (2005, додаток А 10) «за вагомі досягнення у розвитку культури і мистецтва, збереження історико-культурної спадщини українського народу» [344], Орден Святого Рівноапостольного князя Володимира (2005), ордена княгині Ольги III (2008, додаток А 11) і II (2013, додаток А 12) ступенів «за значний особистий внесок у розвиток української культури і музичного мистецтва, вагомі творчі здобутки та високу професійну майстерність» [343] та «за вагомий особистий внесок у розвиток національної культури, збереження традицій вітчизняного музичного мистецтва, багаторічну плідну творчу діяльність та з нагоди 100-річчя заснування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» [342].

Про широку популярність та міжнародне визнання творчості Г. Гаврилець свідчать численні виконання її творів за межами України: в Азербайджані, Вірменії, Данії, Канаді, Нідерландах, Німеччині, Польщі, Росії, Словаччині, Словенії, Сполучених штатах Америки, Франції, Чехії, Швейцарії, Швеції та інших країнах (див. додаток Г). Композиторка отримувала багато замовлень на нові твори від українських і зарубіжних організацій і митців. Так, фольк-концерт на народні тексти «Кроковеє колесо» написаний 2004 року на замовлення Квітки Кондратської — хорової диригентки й керівниці хору «Веснівка» із Торонто (Канада). Концерт створено на честь 40-річчя цього колективу і йому ж присвячено. Ще один твір, пов'язаний із фольклорною тематикою, фольк-концерт «Барбівська коляда» написано 2010 року. Ініціатором створення

цього унікального фольк-концерту був Є. Савчук. Спеціально для концерту з нагоди X з'їзду астрономів у м. Фалера (Швейцарія) Сімон Камартін замовив Ганні Гаврилець твір, який отримав назву «233 943 Falera» (2011). Окрім того, диригент також замовив композиторці твір пам'яті своїх батьків. Ним стала камерна симфонія № 3 «Duas idillas sursilvanas» (2021).

З нагоди святкування 100-річчя відновлення Незалежності України та Польщі (2018) у Києві відбулися три концерти, на яких виконувалися твори композиторів двох держав (додаток А 13). Автор цього проєкту — Роман Ревакович. На останньому концерті поряд із симфонією І. Я. Падеревського (польського композитора, піаніста і політика родом з України) звучали «Знаки» для симфонічного оркестру Г. Гаврилець і Концерт для фортепіано з оркестром № 3 І. Щербакова. Ці твори написані на замовлення фонду «Pro Musica Viva» в рамках програми Міністерства культури та національної спадщини Польщі (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej) «Колекції — композиторські замовлення» («Zamówień kompozytorskich»), реалізованої Варшавським інститутом музики і танцю (Narodowy Instytut Muzyki i Tańca).

Твори Г. Гаврилець є обов'язковими в репертуарах провідних українських колективів та солістів, серед яких: Дмитро Гаврилець (альт); Анатолій Маринченко (флейта); Йозеф Ермін, Юрій Кот, Оксана Рапіта (фортепіано); Ніна Матвієнко (народний голос); Золтан Алмаші, Олександр Пірієв (віолончель); Київський квартет саксофоністів (керівник Ю. Василевич), Національний симфонічний оркестр України (керівник В. Сіренко), Національний ансамбль солістів «Київська камерата» (у різні роки керували І. Карабиць і В. Матюхін), Національний камерний ансамбль «Київські солісти» (в різні роки диригували Б. Которович, С. Протопопов, І. Пучков), Заслужений симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України (у різні роки диригували В. Сіренко, В. Шейко), Муніципальний камерний хор «Київ» (керівник М. Гобдич), Національна заслужена академічна капела України «Думка» (диригент Є. Савчук),

Хор Національної радіокомпанії України імені Платона Майбороди (керівниця Ю. Ткач), Львівська державна академічна чоловіча хорова капела «Дударик» (керівник М. Кацал) та багато інших (див. додаток Г).

У жовтні 2019 року відбувся концерт-презентація ораторії «Віють вітри», створеної на матеріалі історичних пісень, які зібрав О. Кошиць у різних регіонах України й на Кубані. Концерт відбувся до 100-річчя творчої місії Української республіканської капели під орудою О. Кошиця і може отримати назву «Творча місія Миколи Гобдича», адже презентації та прем'єри твору передувало концерт-не турне колективу Україною, де цей твір виконувався поряд із композиціями М. Дилецького, А. Веделя, М. Березовського, В. Сильвестрова й В. Степурка.

В умовах сучасного комерційного світу питання видання творів композиторів постає дуже гостро і потребує великих коштів, тому не кожен може дозволити собі таку розкіш. І хоча твори Г. Гаврилець серед музикантів побувають переважно в рукописному вигляді, усе ж іноді вони настільки зацікавлюють поціновувачів музики мисткині, що їх публікують. Так, в Україні видано збірник хорових творів «Засвічу свічу»⁸ (на замовлення Державного комітету телебачення і радіомовлення України за програмою «Українська книга» 2012 року) і дуєт «Beyond body and soul»⁹ (за ініціативою НМАУ ім. П. І. Чайковського). Обробка канту Дмитра Туптала «Мати милосерда, ти еси ограда»¹⁰ увійшла до збірки, опублікованої коштом Ділового комітету до 75-річчя УАПЦ у США при Українському Православному Товаристві імені св. Андрія. У видавництві «Sordino» (Швейцарія) вийшли друком «Canticum» для струнного оркестру (2003), цикл фортепіанних п'єс «Гравітації» (двічі протягом 2003 року) та «233 943 Falera» для камерного оркестру (2019).

Отже, провідний вид діяльності Г. Гаврилець — композиторський — реалізується в повномасштабній роботі в цій сфері. Результатами є значний

⁸ Гаврилець Г. О. Засвічу свічу. Твори для хору. Київ : Муз. Україна, 2012. 280 с.

⁹ Шамо Ю. І., Гаврилець Г. О. Дуєти для 2-х скрипок / за ред. О. В. Спренціса. Київ, 2018. 24 с.

¹⁰ Духовні твори українських композиторів для дитячого хору a cappella / упоряд. Л. В. Дичко. Київ : Вид. дім Дмитра Бурого, 2000. 68 с.

композиторський доробок, активне виконання творів мисткині, надходження замовлень на нові композиції від українських і європейських митців, вихід друком партитур та визнання значимості творчих здобутків серед колег, музичних критиків і діячів культури. Додатковим свідченням можуть бути слова наставника композиторки — М. Скорика: «Її напрямок творчості позитивний, він має відгук у слухача, входить і в повсякденне життя. Музика Ганни Гаврилець має своє обличчя — і це дуже важливо» [цит. за 13, с. 154].

2.1.3. Ганна Гаврилець — музично-громадська діячка

Майже відразу після закінчення навчання в асистентурі-стажуванні (1985) Г. Гаврилець стала членкинею Національної спілки композиторів України. Із 1999 року вона була заступницею голови Київської організації НСКУ, а з 2011 — головою, з грудня 2010 р. — секретаркою Правління, з 2017 — членкинею-кореспонденткою Національної академії мистецтв України. Перебуваючи у складі цих організацій, Г. Гаврилець завжди виявляла активну громадянську позицію. Вона вболівала за всі внутрішні справи організацій, за стан культури в Україні загалом (додаток А 14). Так, на одному із пленумів творчих спілок України (23 лютого 2009 року), коли було створено Всеукраїнський комітет захисту культури під орудою Леся Танюка, Г. Гаврилець була серед тих, хто увійшов до його складу (його членами стали також Л. Дичко, Т. Невінчана, С. Пілютиков, Є. Станкович, І. Тараненко та І. Щербаков). Цей комітет виник як відгук на проблему кризового стану національних творчих спілок України і курсу державної та міської влади на їх системне знищення, «порушення прав інтелектуальної власності, права на професію та життєвий простір для здійснення статутної діяльності» [328].

Активна композиторська діяльність Г. Гаврилець поєднувалася з різноманітними громадянсько-суспільними акціями, організатори яких зверталися за допомогою до української композиторки. Так, в одному з відгуків читаємо: «Музика Ганни Гаврилець звучала на урочистостях з нагоди візиту Його

Святості Папи Римського Іоанна Павла II в Україну (2003), на Майдані Незалежності під час Помаранчевої революції (2004), під час урочистого концерту з нагоди інавгурації Президента України В. Ющенко в Палаці “Україна” (2005) та на інших урядових заходах» [336]. Цей перелік доцільно доповнити і творами, які з’явилися як відгук на події історичного значення останнього десятиліття, наприклад, симфонія «Знаки», у якій втілено тему сучасної України. Ця композиція створена у грудні 2013 року, під час повстання на Майдані Незалежності (прем’єра відбулася 29 грудня 2013 року). У симфонії відтворено атмосферу того часу, композиторка згадує: «робота йшла, коли горіли шини і були ті трагічні події <...> музика відображає ті емоції, драматизм і навіть трагізм тих подій» [341].

Не лише творчу, а й дипломатичну місію здійснювала Г. Гаврилець у березні 2012 року, коли вона спільно з М. Скориком, Б. Фроляк, І. Щербаковим та іншими діячами була у складі української делегації з 12 осіб у рамках «Днів української нової музики в Азербайджані», присвячених 20-річчю установа дипломатичних відносин між Україною та Азербайджанською Республікою. На одному з концертів (2 березня) Азербайджанський державний симфонічний оркестр імені У. Гаджибекова під орудою заслуженого діяча мистецтв Фахраддіна Керімова виконав симфонію «Паралелі» Г. Гаврилець. Окрім концертів, було організовано також наукову конференцію (3 березня) з питань розвитку української сучасної музики. Своє повідомлення мисткиня присвятила проблемам композиторської освіти [327].

Через рік після цієї поїздки (у квітні 2013) відбувся візит-відповідь з азербайджанської сторони. На прес-конференції, присвяченій «Дням азербайджанської музики в Україні», Г. Гаврилець зазначила: «Ми весь час згадували минулорічний концерт, місто Баку і тепле ставлення до нас. Я вдячна долі, що звела мене з такою людиною як Фахраддін Керімов. Ми вважаємо азербайджанських композиторів своїми і справді збагачуємося їх творчістю» [283].

На громадських засадах протягом 2016–2017 років була організована робота постійно діючого консультативного композиторського центру «Проба пера», цільовою аудиторією якого були талановиті діти Києва та всієї України. Зібрання влаштовувалися двічі на тиждень на базі Музичної вітальні НСКУ. Окрім Г. Гаврилець, до цієї акції були залучені Є. Станкович, І. Щербаков, Г. Сасько, С. Пілютиков, І. Тараненко і С. Зажитько.

Свої міркування про стан музичної культури в Україні Г. Гаврилець висловила у низці публікацій. Примітним у цих матеріалах є те, що в кожному рядку прочитується небайдужість авторки і щире вболівання за проблеми, які висвітлюються. У колі цих питань — процеси глобалізації та їх вплив на музичну індустрію. Авторка розмірковує над тим, як США нав'язують свою масову культуру, а наша держава ще не набралася моці й розуму, щоб цьому протистояти і пропонувати нічим не гіршу українську альтернативу. Мисткиня переконана, що «функцію захисту мусить взяти держава, як гарант збереження національних культурних цінностей <...> має виявити зважений і професійно орієнтований підхід при запровадженні тих чи інших <...> новацій» [37, с. 198]. Ще одна стаття Г. Гаврилець [36] сприймається як відчайдушний крик душі, мисткиня з болем писала про долю композиторів, виконавських колективів і творчих установ у сучасних умовах. Ідеться й про значення професійних спілок, необхідність узаконити професію *композитора*, про її належний розвиток і підтримку. На цьому фоні міркування про «Особливості впливу музичного твору на емоційний світ людини» [35, с. 155] сприймаються як оптимістична віра у світле майбутнє здорової, культурно-освіченої нації, а порятунок мисткиня вбачала саме в академічній музиці.

Активна музично-громадська діяльність мисткині демонструється її участю в роботі експертних комісій із присудження премій за творчі здобутки композиторам і діячам у галузі музичного мистецтва. Г. Гаврилець працювала у складі комісії Міністерства культури України з присудження премії імені

М. В. Лисенка за видатні досягнення у сфері музичного мистецтва й мистецтвознавства, тривалий час очолювала журі (додаток А 15). Вона була серед тих, хто відзначив премією імені Б. М. Лятошинського З. Алмаші (2013), І. Небесного (2020), Є. Станковича (2021); премією імені Л. М. Ревуцького — О. Серову (2013). Г. Гаврилець працювала у складі журі на здобуття Мистецької премії «Київ» імені А. Л. Веделя (2019, додаток А 16).

У рамках XIII Всеукраїнського фестивалю науки (16–18 травня 2019) Г. Гаврилець спільно з Л. Дичко брала участь в урочистому відкритті заходу, проводила відкриті лекції та майстер-класи на базі кафедри композиції НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Мисткиня брала активну участь в організації фестивалів під егідою НСКУ та її Київської організації, серед яких Київ Музик Фест, Музичні прем'єри сезону, «Фестиваль музики Левка Колодуба», Міні-фест пам'яті Івана Карабиця «Vivere Memento» й інші. У рамках XXX Міжнародного фестивалю Київ Музик Фест композиторка була у складі організаторів та художньої ради фестивалю, спікеркою на дискусійній панелі «Камо грядеши, Фест?».

Свої погляди на тенденції в сучасному музичному мистецтві, на мистецьку систему освіти, її вплив на формування композиторського стилю Г. Гаврилець активно озвучувала як учасниця численних наукових дискусій. Вона брала участь у роботі круглих столів «Традиції і новаторство у контексті сучасних естетичних тенденцій музичної культури» (17 жовтня 2019 р.) з доповіддю на тему «Вплив традиційної культури на формування новаторського стилю на прикладах творчості українських композиторів XX століття»; «Професія композитора в контексті сучасної культурної політики в Україні» (лютий 2020 р.) у Київській організації НСКУ; «Сучасні естетичні тенденції у музичному мистецтві» з доповіддю на тему «Вплив традиційної культури на формування молодого музиканта» (грудень 2020 р.) і наукової конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах» із темою «Вплив традиційної культури на формування новаторських стилів в українській музиці» (грудень 2020 р.) у НАМ України.

Особливу нішу в музично-громадській діяльності композиторки становило її членство в журі конкурсів виконавців. Невимовну радість Г. Гаврилець відчувала, працюючи в журі щорічного конкурсу «Українські композитори — дітям»: «Я бачу те світло в очах, ту радість дитячу і те захоплення, з яким вони виконують музику. Це просто неможливо нічим передати, неможливо ні купити, ні організувати!» [з особистої бесіди]. Конкурс «Українські композитори — дітям» є складовою частиною Міжнародного фестивалю «Київські прем'єри сезону», який проводить Київська організація НСКУ. Автори проєкту — композиторка Жанна Колодуб і музикознавиця Оксана Колодуб. Конкурс проводиться з 2010 року, з 2015 він набув статусу регіонального. У рамках конкурсу передбачається прем'єрне виконання інструментального або вокального твору сучасного українського композитора. Г. Гаврилець працювала у складі журі цього конкурсу (2017, 2019, 2021). Вона була також головою журі VII обласного конкурсу юних композиторів пам'яті Юлія Мейтуса (Кропивницький, 2016), вокального конкурсу «Світова класика — українською» (Київ, листопад 2019) та хорового конкурсу «Вишгородська Покрова» (2016, 2017, 2018, 2020 роки).

Г. Гаврилець регулярно виступала на радіо, телебаченні й у пресі, сміливо окреслювала коло проблем у царині української музичної культури. До прикладу, на підтримку друкованих мистецьких засобів масової інформації та журналу «Музика» зокрема, Г. Гаврилець виступила на порталі «Культура» (серпень 2015, додаток А 17). 27 вересня 2015 року відбулася прем'єра документального фільму-спогаду «Будинок творчості композиторів “Ворзель”», у якому мисткиня поділилася своїми спогадами та переживаннями за долю цього арт-об'єкту. Г. Гаврилець не залишається осторонь новинок у книжковому світі. Вона взяла участь у програмі, яку організували видавництво «Дух і літера» й телеканал «UrkLifeTV», і висловлювала свої враження про серію книг музикознавиці А. Луніної. Мисткиня зазначає, що дослідниця «намалювала, створила, написала цілу панораму сучасної української музичної культури» [297]. Окрім того,

у передачі йшлося й про кризовий стан сучасної української культури на державному рівні та можливі шляхи виходу з нього. Г. Гаврилець виступила у прямому ефірі радіопередачі «Династія» (радіоканал «Промінь»), що була присвячена творчій діяльності мистецького подружжя Ганни і Дмитра Гаврильців. У програмі «Ліра» на радіо «Культура» з ведучою Світланою Артеменко відбувся ефір (20 лютого 2019 року) з композитором В. Степурком — обговорювали та прослуховували музичні твори, у яких відтворено трагічні події Майдану. До цієї розмови було залучено й Г. Гаврилець, яка також писала музику під час Майдану.

Композиторка брала участь в радіопередачі «Музична сієста» з Іриною Пашинською («UA: українське радіо», 07.07.2021): ішлося про особливості Міжнародного фестивалю «Київські музичні прем'єри — 2021» та концерт, який відбувся за участю Академічної хорової капели Українського радіо під орудою Ю. Ткач 16 червня 2021 року. Примітним є те, що в цій передачі розповіді про сам фестиваль, музикантів та композиторів, чії твори на ньому було виконано, супроводжувалися фрагментами зі згаданого концерту. Такі радіовключення мають важливу просвітницьку місію, сприяють залученню до сучасного академічного музичного мистецтва широкої аудиторії.

Незважаючи на таку насичену й розгалужену систему діяльності в музично-громадській галузі, усе ж ця складова творчого універсалізму має допоміжний характер. Завдяки своїй активній композиторській діяльності Г. Гаврилець виявляла проблеми у професійному творчому середовищі, які озвучувала у виступах, і сприяла їх вирішенню власним завзяттям та небайдужістю. Водночас вона постійно прагнула вільної творчості і важко переживала моменти, коли була змушена приділяти багато часу бюрократичній тяганині й організаційній роботі, що заважало реалізації композиторських ідей: «Якби мене не обтяжувала маса побутових, життєвих, робочих і багато інших відволікаючих питань і проблем, то мені б хотілося писати музику щодня. Якби раптом випала нагода

такого творчого графіку, я, напевне, відчула б себе щасливою і самодостатньою <...> все впирається в об'єктивні умови, яким ти зобов'язаний підпорядковуватися, вирішувати масу організаційних питань, які забирають багато сил, енергії, і найголовніше — часу» [117, с. 89].

2.1.4. Ганна Гаврилець — педагогиня

Педагогічна робота Г. Гаврилець — це продовження роботи її вчителів. Їхні методи виховання і навчання стали для Ганни Олексіївни прикладом, своєрідним «методичним орієнтиром», на який вона спиралася у власній педагогічній діяльності. Мудрі, талановиті й високоосвічені наставники, професійні вектори яких сягають своїм корінням європейської традиції, зростили самобутню мисткиню і педагогиню. Вона продовжує цю професійну естафету у своєму класі композиції в НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Педагогічну діяльність Г. Гаврилець розпочала 1992 року, їй відразу довірили вести клас композиції. Мисткиня надала цьому процесу творчих ознак. Сама Ганна Олексіївна казала: «ми вчимося спільно, вони — у мене, я — у них. І це дуже цікаво!» [325]. Описуючи свої педагогічні принципи, вона зазначала: «Ти мусиш увійти в цю музику, щоб зрозуміти, що підказати, як розвивати, як їм рухатися далі. І тут також є певна небезпека, тому що я маю своє бачення, а вони — своє. І тут важливо не зіпсувати! Не нав'язати! Не задавити! <...> Важливо зберегти індивідуальність!» [325]. Результати педагогічної роботи регулярно демонструвалися на різноманітних концертах, де виконувалися твори її вихованців. Такі концерти постійно відбувалися в Малій залі НМАУ ім. П. І. Чайковського, наприклад, 16 травня 2017 року — концерт студентів та випускників класу Г. Гаврилець, на якому прозвучали камерні твори Марти Галаджун, Марічки Чабан, Андрія Барсова, Ренати Сокачик, Едварда Кравчука, Тетяни Голуб, Ольги Шустової та Олени Серової. Подібний концерт відбувся і 23 травня 2018 року, у листопаді 2019 року — концерт класу професорів І. Щербакова та Г. Гаврилець. Твори окремих студентів були виконані навіть

на престижних фестивалях, зокрема на фестивалі Київські музичні прем'єри 2019, у рамках якого відбувся концерт молодих композиторів — студентів НМАУ ім. П. І. Чайковського: прозвучали твори Іллі Бондаренка — «Erebus» для скрипки соло (у виконанні автора) й цикл мініатюр для гобоя і скрипки (у виконанні Миколи Яковлюка — гобой та автора — скрипка).

Протягом 2004–2015 років Г. Гаврилець була деканесою історико-теоретичного, композиторського та іноземних студентів факультету. На цій посаді мисткиня вважала за свою мету допомагати талановитим студентам і тим, хто хоче навчатися.

Завдяки реноме композиторки Г. Гаврилець стала професоркою НМАУ ім. П. І. Чайковського (згідно з наказом 12 ПР 007485 від 23 грудня 2011 року).

Величезне значення має її педагогічна праця у класі композиції. Серед вихованців Г. Гаврилець понад 30 випускників. Серед них варто назвати Олену Серову, яка з 2011 року стала членкинею НСКУ, а 2013 року — лауреаткою Премії імені Л. М. Ревуцького за симфонічні й камерні композиції 2010–2012 років (додаток А 18). Відзначимо випускників Академії 2012 року — Романа Григоріва та Іллю Разумейка (додаток А 19).

Ще однією ознакою успішної педагогічної діяльності Г. Гаврилець є неодноразові спеціальні відзнаки її студентів та перемоги на конкурсах. Так, одна із вихованок мисткині — Марія Чабан, будучи асистенткою-стажисткою третього курсу, отримала стипендію Президента України для молодих письменників і митців у сфері музичного, театрального, образотворчого, хореографічного, естрадно-циркового та кіномистецтва (26 червня 2018 р.). Ще один вихованець класу Г. Гаврилець — Бондаренко Ілля, будучи студентом другого курсу виборов III премію на Першому всеукраїнському конкурсі молодих композиторів імені Бориса Лятошинського (Харків, 2020).

Г. Гаврилець як педагог дбала насамперед про виховання творчої індивідуальності у своїх учнів.

Отже, діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості Г. Гаврилець характеризується поступовим розширенням її мистецьких інтересів та видів творчої діяльності. Провідним видом є композиторська діяльність, яка стала основою і стимулом для інших, допоміжних видів (музично-громадської та педагогічної). Виконавство, яке було початковим етапом у становленні творчого амплуа, не сягнуло рівня провідної діяльності. Поворотною подією творчого шляху для піаністки стало її рішення перейти на композиторський факультет і продовжувати навчання вже в цьому руслі. Саме в композиції Г. Гаврилець знайшла вивільнення своєї творчої енергії та завдяки композиторським досягненням здобула визнання і творчу реалізацію.

Близько 30 років мисткиня поєднувала три види діяльності — композиторську, музично-громадську та педагогічну. Плідну композиторську діяльність супроводжувала насичена та самовіддана музично-громадська діяльність, яка набула дуже широкого та різнопланового характеру. Цей вид діяльності нерозривно пов'язаний з композиторською роботою Г. Гаврилець, залежить саме від власне композиторських потреб і прагнень мисткині, а також від позиціонування себе саме як композиторки, тому не дає змоги виділити громадську діяльність як провідну (тобто, говорити про музиканта-універсала на межі типів за класифікацією О. Коенди — недоцільно).

Також можна вбачати певну подібність педагогічної манери Г. Гаврилець до її композиторського стилю, що виявляється у простоті, ясності й стислості. Великий клас випускників, які вже також стали професійними та визнаними композиторами, свідчить про успіх і в цій галузі діяльності.

2.2. Постать Ганни Гаврилець крізь призму теорії відправного пункту в реалізації креативної енергії митця-музиканта Марини Черкашиної-Губаренко

Для становлення особистості Г. Гаврилець як мисткині-музикантки, композиторки властиве раннє залучення музики до освітньо-виховного процесу. Згодом це стало важливим фактором і стимулом для кристалізації основних рис творчого стилю композиторки. Для детального опису складових цього процесу доцільно залучити теорію відправного пункту в реалізації креативної енергії митця-музиканта, запропоновану у доповіді на науковій конференції Марини Черкашиної-Губаренко¹¹. Відповідно до чинників, які запропонувала дослідниця, доцільно простежити, які саме параметри притаманні творчому становленню Г. Гаврилець як мисткині, професійної музикантки й композиторки вже з початкового етапу життя і творчості.

Народилася Ганна Гаврилець (у дівочтві Фроляк) 11 квітня 1958 року в селі Видиневі Снятинського району Івано-Франківської області. Це мальовниче місце у межиріччі двох великих карпатських рік Черемоша й Прута і своїм історичним корінням сягає щонайменше 1378 року, коли з'явилася перша писемна згадка про нього у підтверджувальній грамоті польського короля Владислава Ягайла. Село має давні культурні й духовні традиції, які процвітають і сьогодні. Тут яскраво й творчо відзначають різдвяно-новорічні свята, день Святого Миколая, церковні свята, особливо ті, що присвячені Богородиці, адже в селі є діюча Церква Успіння Пресвятої Богородиці, якій уже понад 175 років. Серед вихідців із села — відомі художники, поети й композитори. Цей ґрунт, на якому минули дитячі роки Г. Гаврилець, сприяв формуванню глибокої релігійної

¹¹ Теорію відправного пункту в реалізації креативної енергії митця-музиканта викладено в доповіді на XI Міжнародній науковій конференції у Києві: Черкашина-Губаренко М. Р. Сергій Прокоф'єв. Рік 1911-й: консерваторська освіта як складова «стартового пакету» // НМАУ ім. П. І. Чайковського. Міжнародна конференція Ювілейні та пам'ятні дати 2021/1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J4k4cCT2YV8> (дата звернення: 12.09.2022). За матеріалами доповіді підготовлено статтю, яка буде опублікована в одному з випусків «Наукового вісника Національної академії України імені П. І. Чайковського».

свідомості, яка пізніше втілилася в духовній творчості мисткині, особливо у творах, присвячених утіленню образу Богородиці.

Хоча в сім'ї майбутньої композиторки не було професійних музикантів, проте добре співали всі: дідусь Олексій і бабуся Анна — у церковному хорі, мама Ірина з татом, теж Олексієм (залізничники) часто співали народних пісень. Дід свого часу виїхав до Канади у Вінніпег на заробітки. Але був змушений повернутися додому. Г. Гаврилець пригадує, що він брав її, маленьку, на коліна і співав емігрантські пісні «сумні такі, і плакав» [з особистої бесіди], багато стрілецьких пісень. Бабуся теж співала народні пісні, мала чистий дзвінкий голос. Такі родинні традиції прищепили майбутній композиторці любов і шану до народної пісні. Можливо, саме тому в доробку мисткині окрему і вагомому нішу посідають твори, що мають фольклорну основу.

У цій родині музику любили всі. У сім'ї було троє дітей, і сьогодні вони — відомі музиканти. Г. Гаврилець завжди охоче розповідала про свою родину. Молодша сестра — Богдана Фроляк — відома українська композиторка, лауреатка премій імені Льва Ревуцького, Бориса Лятошинського, Станіслава Людкевича, Миколи Лисенка та Національної премії України імені Тараса Шевченка. Брат Роман — теж музикант, Дрогобицьке музичне училище закінчив як хормейстер, пише пісні для естради, а також твори для дітей. Він і працював з дітьми — вів музичний гурток.

Усе життя Г. Гаврилець супроводжували люди, які з розумінням ставилися до проблем національної культури і намагалися їх вирішити. Свого першого учителя — **Василя Куфлюка** — композиторка згадує з почуттям вдячності, адже саме він прищеплював їй у дитинстві любов до музики. Свого часу він переймався питаннями дитячого музичного виховання і розробив власну методику розвитку абсолютного слуху в дітей. Про нього створюють фільми («Маестро з Покуття», знятий телестудією «Укртелефільм» 1992 року) і пишуть книги («Видинівський феномен Василя Куфлюка» Дз. Гусар, 2012 [49]). В. Куфлюк був учнем Януша Корчака і саме від нього перейняв принцип

«самовідданого служіння дитині» [49, с. 6]. Потрібно згадати про високий рівень загальної освіти в Коломийській гімназії, де навчався В. Куфлюк. Його вчителі — випускники європейських закладів: Львівського, Краківського, Варшавського, Віденського університетів. Отже, у своїй педагогічній діяльності він поєднував «найкращі здобутки європейської університетської та консерваторської освіти із традиційно народним підходом до виховання та навчання дитини» [49, с. 6]. Випускники В. Куфлюка мали активний абсолютний слух, чудову музичну пам'ять і ґрунтовні теоретичні знання. Сьогодні з вихованців В. Куфлюка більше сотні є професійними музикантами, що дає підстави говорити про своєрідний «видинівський феномен» [49, с. 7]. Ці здібності педагог розвивав і в Г. Гаврилець, і в її сестри і брата (Богдані і Романі Фроляк), які теж були його учнями. Ганна Олексіївна згадує, що вчитель організував театр та їздив з виставами селами. Співали «Наталку Полтавку», ставили спектаклі М. Кропивницького. Усе робилося силами місцевих жителів, зокрема й костюми і декорації. Завдяки зусиллям В. Куфлюка у Видиневі з'явився рояль, «а в кожній другій хаті було піаніно» [з особистої бесіди].

Композиторка продовжила навчатися у Снятинській дитячій музичній школі. Історія цього навчального закладу сягає ще 1933 року, коли за ініціативою Альфреда Штадлера, за зразком музичної школи у Станіславові, було засновано «Музичну школу ім. Ф. Шопена», яка функціонувала до початку Другої світової війни. Пізніше, у вересні 1952 року, у місті на базі Коломийської дитячої музичної школи було відкрито філіал, де навчали лише гри на фортепіано. Але вже у вересні 1956 року засновано Снятинську дитячу музичну школу (2021 року школа відсвяткувала свій 65-річний ювілей), першим директором був Євген Митрофанович Печений, а його заступницею — дружина, **Жанна Попова** (додаток А 20), піаністка, випускниця Чернівецького музичного училища, вчителька Г. Гаврилець по класу фортепіано.

Вирішальну роль у долі майбутньої композиторки відіграв **Олександр Тищенко**, який був тоді директором Львівського державного музичного ліцею

(на той час — Львівської музичної школи-інтернату) імені Соломії Крушельницької. За часів його директорства побутувала практика прослуховування й запрошення на навчання здібних дітей із провінції (додаток А 21).

Побувавши у Видиневі, О. Тищенко спільно з групою вчителів знайшли юну Ганну і запропонували їй вступити до десятирічки, у якій вона й навчалася протягом 1968–1977 років (додаток А 22). Спочатку — по класу фортепіано в **Марії Долгової**, а згодом почала факультативно навчатися композиції в **Еміллія Кобулея**. В 11 класі задля підготовки до вступу в консерваторію Г. Гаврилець брала приватні уроки з гармонії у композитора польського походження — **Анджея Нікодемовича** (додаток А 23). Мисткиня розповідає про ті заняття так: «Це були не просто уроки з гармонії. Це були заняття музикою. Він вважав, що створення музики — це священне дійство. З цим потрібно поводитися як з кришталем, щоб не ранили ту творчу думку» [з особистої бесіди].

У Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка Г. Гаврилець спочатку навчалася на фортепіанному факультеті у класі **Павла Юрженка**, але з другого курсу перевелася на композиторський факультет по класу композиції до професора **Володимира Флиса**. Він здобув професійну музичну освіту як скрипаль у Консерваторії імені Станіслава Монюшка (1932–1939), півроку навчався у Берлінській консерваторії Штерна (1943), де вступний іспит із гармонії склав у Р. Штрауса. У Львівській консерваторії вивчав композицію у Р. Сімовича (протягом 1945–1947). Своєю педагогічною діяльністю В. Флис розвивав німецькі навчальні традиції, орієнтувався на високий рівень музично-освітньої справи. Значну частину свого життя він присвятив педагогічній роботі. Сьогодні багато його учнів є відомими композиторами, серед яких: О. Криволап, Г. Гаврилець, В. Камінський, В. Тиможинський, О. Левкович, Б. Фроляк, О. Опанасюк, Л. Дума, Р. Стельмашук [152].

Працюючи зі студентами, В. Флис не лише навчав їх композиторському ремеслу, а й впливав на формування їхнього музичного мислення, допомагав їм обрати напрям, у якому вони могли б найкраще реалізуватися. Згадуючи

свої студентські роки, Г. Гаврилець зазначає, що у неї були спроби писати в авангардних техніках. Але ця тенденція не стала провідною в її творчості (у зрілий період елементи серії застосовуються епізодично, зокрема у фортепіанному циклі «Гравітації»), як каже сама композиторка: «Дуже швидко мені стало нецікаво працювати у цій манері» [117, с. 103]. Свою творчу позицію Г. Гаврилець обґрунтовує словами, які їй колись сказав В. Фліс: «Усі композитори розподіляються на два типи: ті, хто експериментують в музиці, шукають і пробивають нові шляхи, але демонструють у творчості мало по-справжньому яскравих і знакових художніх результатів, і ті, хто все відкрите і знайдене поглинають і видають “на-гора” шедеври» [117, с. 104]. Зазвичай під час навчання є періоди піднесення та плідної діяльності, а є й такі, що не виправдовують очікування. У Г. Гаврилець є спогади, які демонструють, що її шлях до композиторського Олімпу — це складний процес, і лише завдяки своїй наполегливості, креативності й цілеспрямованості вона дісталася вершини. З перших років навчання в Консерваторії (коли заняття з композиції відвідувала лише факультативно) юна Ганна вже тоді виділялася серед студентської композиторської молоді. На одному зі студентських конкурсів вона з неабияким успіхом виконала свій «Експромт». Г. Гаврилець згадувала: «Усім твір дуже сподобався, і я себе відчувала на вершині слави, думаючи, що так буде завжди» [117, с. 122]. Наступний публічний виступ — виконання Прелюдій для фортепіано — виявився не таким успішним: «Реакція слухачів була настільки нейтральною, прохолодною, що мені, напевне, було б легше і простіше пережити справжній скандальний провал з негативною критикою. А так мене просто не помітили. Байдужість публіки, педагогів стала для мене своєрідним “холодним душем”» [117, с. 122]. Ця ситуація не зламала композиторку, а стала для неї важливим життєвим уроком, дала поштовх до самовдосконалення і стимул для наполегливої праці.

Далі було навчання в асистентурі-стажуванні Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського у класі професора **Мирослава Скорика**.

Це ще одна знана постать на творчому шляху Г. Гаврилець. Його композиторський доробок надзвичайно різноманітний: є твори естрадно-джазової стилістики, для дітей, приклади нової фольклорної хвилі, квартети й концерти для різних складів, цикл «Прелюдій і фуг», партити, опера, духовна музика та багато інших. Говорячи про педагогічний стиль Мирослава Михайловича, дослідники відзначають його лібералізм, а сам композитор зазначав: «Я б себе швидше назвав для своїх учнів порадиником. Я стараюся на них не тиснути. Я їх більше вчу техніки, не розповідаю їм, що саме вони повинні писати, якого змісту, якими засобами, а просто підказую і раджу» [306]. Саме така позиція формувала образ творчого наставника та порадиника для Г. Гаврилець, яка перейняла і деякі педагогічні методи, і досягнення у галузі композиторських відкриттів.

У 1980 році Ганна Олексіївна поєднала свою долю з Дмитром Гаврильцем — нині відомим в Україні та за її межами альтистом, заслуженим діячем мистецтв України, кандидатом мистецтвознавства, завідувачем кафедри струнно-смичкових інструментів (2006–2020), професором НМАУ ім. П. І. Чайковського, а з 2022 року і Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, кандидатом на членство до НСКУ. В одному з інтерв'ю Г. Гаврилець розповідала: «Дмитро — перший слухач усіх моїх творів. Я завжди дослухаюсь до його порад. На всі концерти ходимо разом <...> Ми завжди хвилюємось один за одного. Ми живемо спільними турботами» [336]. У 1985 році в подружжя народився син Юрій. Він навчався в Київській дитячій музичній школі № 2 по класу скрипки, але професійним музикантом не став. Юрій навчався в Національному університеті імені Т. Г. Шевченка на факультеті журналістики, там зараз і викладає. Однак музика і досі є частиною його життя. Серед його улюблених композиторів П. Чайковський, С. Рахманінов, Л. Бетховен, М. Равель. Більше того, зараз у сім'ї Юрія Дмитровича двоє дітей — Соломійка і Святослав. Коли онуці було два з половиною роки, Г. Гаврилець ділилася своїми спостереженнями: «Вона вже співає, любить щось фантазувати навіть. Тішить і те, що Юра і малій включає послухати Вівальді, Баха. Я думаю, що наступить такий

момент, коли вони теж дійдуть до того, що віддадуть її в музичну школу. Не обов'язково робити з неї музиканта, але музика — це виховання, це рівень культури. Якщо ти хочеш навчити дитину працювати — треба віддати її на музику» [з особистої бесіди]. Про онука розповідав Дмитро Григорович: «Йому зараз два з половиною роки, він почав уже гарно розмовляти. І тягне його до фортепіано — підходить, натискає клавіші» [з особистої бесіди]. Сім'я для Г. Гаврилець — це справжні експерти, перші слухачі її нових творів і порадики. Як бачимо, та атмосфера у якій зростала Г. Гаврилець відтворена й у вихованні її сина та онуків. Ідея використовувати музику як обов'язкову складову культурного виховання і формування національно-свідомої особистості, яку сповідував Я. Корчак, розвивається у діяльності його учнів.

Отже, повертаючись до принципів, які запропонувала М. Черкашина-Губаренко, можна дійти висновку, що ранній етап формування творчого потенціалу Г. Гаврилець був надзвичайно яскравим і суттєво вплинув на зрілу композиторську творчість. Мала Батьківщина й родина композиторки своїми звичаями і традиціями змалечку виховували любов, шану та повагу до народної пісні. Навіть перші музичні враження, які згадувала мисткиня, були пов'язані зі співом рідних і народним музикуванням. Незважаючи на те, що Г. Гаврилець зростала в час «тотального атеїзму», як вона сама казала, усе ж атмосфера і духовна аура тих прикарпатських земель сприяли формуванню релігійної самосвідомості та віри в Боже знамення й заступництво Богородиці. Ці впливи особливо відчущаються у творчій сфері Г. Гаврилець і спонукають її дотримуватися таких же принципів у вихованні наступних поколінь. Мистецький і музичний досвід власного дитинства мисткині, її постійна (з раннього дитинства) участь в обрядових діях сприяли згодом створенню низки композицій фольклорного спрямування, серед них — музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо», фольк-концерти «Кроковеє колесо» та «Барбівська коляда», ораторія «Віють вітри».

Грунтовна музична освіта (від початкової до вищої), формування естетичних орієнтирів і загалом світоглядних позицій Г. Гаврилець «закорінені» у давній і сучасні українські освітні традиції і водночас «розімкнуті» в європейський простір. Аналіз географічного компоненту освітнього процесу Г. Гаврилець, представленого в особі її вчителів і наставників, дає змогу визначити його основні складники і простежити спадкоємні зв'язки з педагогічними традиціями інших країн.

Щодо української складової, то вона розпочалася з перших років навчання Г. Гаврилець у провідних діячів *Покуття* — В. Куфлюка й Ж. Попової. *Львівська* школа представлена іменами таких учителів: М. Долгова, О. Тищенко, В. Флис, Е. Кобулей, П. Юрженко. Завдяки М. Скорику і тим митцям, у яких навчалася Г. Гаврилець в аспірантурі, до *львівського* компоненту у її професійному становленні долучається *київська* освітня традиція. *Польська* освітня лінія пов'язана з іменем польського композитора А. Нікодемівича (додаток А 24).

Зважаючи на це та на творчі досягнення студентських років у Г. Гаврилець сформувалося ставлення до композиції як до професії, а відповідно і кристалізувалися принципи композиторської поведінки. Значення переломного набуває перший твір композиторки «Угорський танець», який віншувався схвальним відгуком від авторитетної особи та відкрив для юної Ганни шлях у композиторський світ. Остаточним переломним моментом на шляху до професії композитора стало рішення про переведення на композиторський факультет. Знаковим є і те, що вже зі студентських творів композиторка починає надавати їм опус, тобто вести відлік свого доробку, що свідчить про раннє формування музичних, зокрема композиторських здібностей. Перші кризові ситуації, які траплялися, не лише не зламали творчий ентузіазм мисткині, а навпаки — додали їй стимулу та завзяття для подальших пошуків.

Усе це свідчить про те, що початковий етап становлення особистості митця-музиканта Г. Гаврилець визначається яскравою неповторністю і самобут-

ністю її таланту та відповідає трьом компонентам композиторського професіоналізму, які виділила М. Черкашина-Губаренко: «ремесло, засвоєння традицій професійного середовища, усвідомлення у процесі оволодіння професійними навичками композиторського хисту як дару і призначення» [260]. У цей період також відбувся перехід від учнівства до самовизначення, яке дало імпульс для окреслення подальшого шляху мисткині.

Висновки до другого розділу

Підґрунтя, на якому формувалася універсальна творча особистість Г. Гаврилець, закладено ще на початковому етапі її життєвого шляху. Багаті фольклорні й академічні традиції Галичини, де зростала композиторка, народні звичаї та обряди, закорінене у національні джерела родинне середовище, фундаментальна освіта мисткині стали міцним підґрунтям для її професійного становлення як композиторки. У зрілий період це відбилося в різноманітті багатожанрової творчості Г. Гаврилець із притаманними їй близькістю до народнопісенних витоків і глибиною втілення духовних тем, у майстерності в оперуванні здобутками музичного мистецтва в індивідуально-авторській інтерпретації.

Талант, наполеглива праця, мрії та амбіції, підтримка і сприяння батьків, високий професіоналізм наставників на початковому етапі освіти забезпечили стрімкий розвиток молодій мисткині в піаністичній сфері. Г. Гаврилець досягла майстерності, яка давала їй змогу успішно концертувати як сольо, так і в складі дуетів, виконуючи свої твори і музику сучасних композиторів.

Родинне оточення, сімейні цінності та соціополітичні умови життя спонукали мисткиню обстоювати свої переконання, брати активну участь у культурно-мистецькому житті й просвітницькій політиці держави. Г. Гаврилець здійснювала активну громадську діяльність, щоб впливати на розвиток культури і цим змінювати ставлення до неї, розвивати творчі організації та об'єднання, відроджувати мистецьку спадщину й підтримувати українських композиторів, виконувати й популяризувати українську музику.

Г. Гаврилець перейняла багатовіковий досвід своїх учителів і продовжила розвивати їхні педагогічні здобутки й напрацювання у своїй діяльності. Свідченням цього є, зокрема, клас її випускників-композиторів, більшість із яких уже здобули визнання й посіли чільне місце в культурі України.

Г. Гаврилець завжди була вірною своїм ідеалам і переконанням. Це стало відправним пунктом у реалізації креативної енергії, сприяло формуванню її світогляду для подальшої плідної універсальної полідіяльності.

РОЗДІЛ 3.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИКИ

ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

Для сучасної стильової картини української музики властиве співіснування різноманітних течій. Серед них найбільш поширеними є нова фольклорна хвиля, необароко, неокласицизм, постромантизм, полістилістика, постмодернізм, мінімалізм. Значною мірою це зумовлено тяжінням до експериментів у сфері композиційних технік (сонористика, алеаторика) та зміною способу мислення, що також відображається і в жанровій панорамі. Останнім часом у творчості композиторів спостерігається камернізація масштабних жанрів (симфонії, опери, кантати); жанрові міксти (наприклад, синтез симфонії та концерту); звернення до фольклорних жанрів та їх переосмислення згідно з композиторськими потребами тощо. Оскільки Г. Гаврилець формувалася і творила в контексті загальних тенденцій, то всі ці риси притаманні і її творчості.

Високий професіоналізм (додаток А 25) мисткині належить до універсального типу (за С. Мірошніченко), що характеризується широким ідейним і загальнокультурним розвитком, естетичними принципами і творчою оригінальністю, вільним володінням усім комплексом засобів музичного мистецтва, що сформувалися в європейській культурі в ході історичного розвитку. Яскравим свідченням цього є стильові й жанрові орієнтири мисткині.

Жанрова палітра творчості Г. Гаврилець представлена різноманітними зразками (схема 3.1). Це зумовлено, зокрема, й тим, що композиторка синтезує тенденції світових надбань із національно-ментальними традиціями. Часто це ілюструється на жанровому рівні, коли окремі з них трактуються як символи (наприклад, «Хорал» для струнних, «Капричіо» на честь Святого Миколая, духовні псалми, духовний хоровий концерт тощо). Вагомого значення набуває і ідейна складова. Так, сакральність, як характерна риса української культури, ілюструється зверненням до архетипів софійності, молитви, собору, слова тощо. Композиторка активно розвиває і традиції нової фольклорної хвилі.

За словами Т. Маскович, «стилістична основа її творчості відображає дієвість обраного композитором шляху, занурення в глибини пам'яті культури як народної, так і західноєвропейської, а також створення напрочуд цікавих варіантів взаємоузгодження цих площин» (додаток А 26) [277, с. 334].

Схема 3.1.

Жанрова палітра творчості Г. Гаврилець

Жанрова палітра творчості Ганни Гаврилець		
Хорові твори	Твори на фольклорну тематику	Масштабні композиції ораторіального типу
	Духовні композиції	Обробки народних пісень
	Світські твори	
Оркестрові опуси	Оркестрові мініатюри	
	Симфонії	
	Симфонічні поеми	
Камерно-інструментальні твори		
Камерно-вокальні твори		

Науковці зосереджували свою увагу переважно на хоровій творчості, є лише кілька праць, присвячених окремим камерно-інструментальним творам. Така диспропорція зумовлена тим, що хоровий доробок є найчисленнішим, а наявність вербальної складової значно полегшує процес аналізу. З огляду на це, доцільно стисло підсумувати стильові й жанрові риси, притаманні хоровим композиціям мисткині, та докладніше проаналізувати найбільш показові твори інших жанрів.

3.1. Хорові твори: поєднання усталених і сучасних стилістичних засобів

Хорова творчість Г. Гаврилець стала провідним жанром творчого становлення мисткині, адже вона має наскрізний характер та «об'єднує усі етапи й періоди творчості композитора» [228, с. 338]. Дослідники неодноразово зазначали: у цих творах панує діалог між традиціями та сучасністю, що помітно в роботі з інтонаційною мовою українського фольклору, духовною музикою

та їх відтворенні сучасними засобами. Про високий професіоналізм свідчить також те, що хорові композиції зручні для виконання, мисткиня завжди враховує можливості голосів, використовує їх колористичний потенціал, вільно трактує виконавські склади. Усі ці засоби підбираються індивідуально, відповідно до ідейних і концепційних потреб кожного твору чи хорової обробки.

3.1.1. Твори на фольклорну тематику

Увага і любов до фольклору прищеплювалися Г. Гаврилець ще з дитинства. У зрілому віці мисткиня зрозуміла цінність цього надбання, адже воно стало для неї джерелом творчих ідей, способом ідентифікації себе як українки, чинником позиціонування національної спадщини як самобутнього явища на культурній мапі світу. Г. Гаврилець усвідомила також високий виховний потенціал фольклору. Тому композиторка активно залучає у свою творчість народно-пісенні джерела.

Досліджуючи проблему методів трансформації фольклору в композиторській творчості, Анатолій Пчелінцев [192] виділяє реконструювання як найбільш м'яку форму роботи з фольклорним матеріалом, за якої зберігається жанрова основа першоджерела. Цей принцип виявляється в обробках, цитуванні й стилізації фольклорних жанрів. Г. Гаврилець у цій сфері фокусується на методі обробки народної пісні, що спричинив виникнення окремого жанру в композиторській творчості, але, на відміну від своїх попередників, композиторка йде далі — вона, почасти, об'єднує такі композиції в цілі дійства, що наближає їх до традиційного способу виконання, якому властивий синкретизм. Саме тому під час виконання таких творів глядачі спостерігають, як хористи професійних колективів демонструють не лише вокальні, а й театральні навички, уміння поєднувати спів із динамічними рухами, грою на музичних і немuzичних інструментах, імпровізацією тощо.

Перший масштабний твір, яким започатковано цю авторську традицію, — музично-сценічне дійство «**Золотий камінь посіємо**». Ідея синтезу в ньому втілюється на різних рівнях:

— синтез видів мистецтва — у поєднанні музики, образотворчого мистецтва, хореографії і театру;

— синтез стилів — з одного боку — народної і академічної манери виконання, з іншого — індивідуальних стилів композиторів та відтворюваних епох;

— синтез жанрів — у залученні різних фольклорних жанрів, авторських хорів, кантів, духовного хорового концерту, камерної кантати, симфонічних епізодів;

— синтез змістів — у розкритті історії від язичницьких часів, крізь період запровадження християнства, добу козацтва і до трагічних сторінок сучасності.

Дійство є зразком твору, зорієнтованого на поширений у ХХ–ХХІ століттях стиль неофольклоризму. Жанр твору композиторка пропонує розглядати як спробу написати фольк-оперу, якщо твір сприймати цілісно. Ця ідея підкріплюється і композиційними елементами: конкретна сюжетна лінія, симфонічні епізоди, пов'язані з балетом, сольні й хорові фрагменти. Використаний фольклорний і авторський матеріал репрезентує пісенні традиції дохристиянського періоду (колядки, веснянки, купальські та петрівчані пісні), «княжої доби», епохи українського Бароко (духовний хоровий концерт, канти, пісня-романс) і ХХ століття. Для повнішого відтворення історії України композитор звертається до творчості інших авторів, «через їх музику повніше, рельєфніше, виразніше постала можливість показати різні історичні зрізи української історії» [117, с. 146]. Так, у дійство залучені:

— авторські обробки старовинних кантів «Мати милосерда» Д. Туптала і «Щиголь тугу має» Г. Сковороди;

— обробка української народної пісні «Ой, горе тій чайці» на слова гетьмана Івана Мазепи;

— авторські музичні епізоди й пісні на слова Юліана Добриловського («Днесь пора і той час»), Софії Майданської («Заклинання. Жертвоприношення», «Ввійди і ти у цей собор») та фрагмент тексту зі «Слова про Ігорів похід» («Орда»);

— твори композиторів XVII–XVIII ст. — «Танець» в обробці М. Дилецького, «Стоїть явір над горою» Г. Сковороди (обробка Костянтина Чечені);

— концерт «Господи, силою Твоєю» Д. Бортнянського;

— Третя камерна кантата О. Киви (слова П. Тичини);

— обробки народних пісень «Глибокий колодязю» Є. Станковича і «Шуміла ліщина» М. Скорика.

Процес роботи над дійством ознаменував початок нового етапу у творчості Г. Гаврилець (додаток А 27). Музично-сценічне дійство створено на основі пісень, записаних з голосу Ніни Матвієнко, які вона зібрала з різних регіонів України. Вистава відбувалася в Національному палаці мистецтв «Україна» і була присвячена ювілею української співачки.

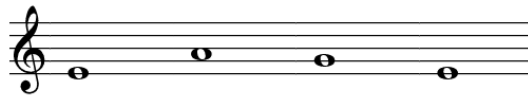
Кожен використаний жанр у дійстві відіграє роль символів зображуваної епохи. Яскравим прикладом цього можуть слугувати колядки. Так, починається все прадавньою колядкою-символом «Коли не було з нащада світа», у якій утілились елементи язичницьких вірувань. Іншого ідейного спрямування набувають обробки колядок із частини «Русь прадавня», що зумовлено зміною релігійної парадигми, адже в цей час було прийнято християнство. В обробці «Нова радість...» смисловий акцент спрямований до прославлення Всевишнього, а в музиці це підкреслено складом виконавців (солістки та чоловічого хору), звучання якого близьке до церковного співу. Подібне оздоблення використано і в наступному номері — колядці «Гой, питалася княжа корона». Тут можна говорити про метод стилізації, адже композиторка використовує лише народний текст, музичний матеріал — авторський, загальне звучання якого дуже близьке до народно-церковної музичної традиції. У творі Г. Гаврилець майстерно оперує фактурними варіантами бурдонного багатоголосся, хоральним

складом, простою класичною гармонічною мовою, мелодичною лінією, яка легко запам'ятовується, та можливостями куплетно-варіаційної форми.

Перший номер дійства — смисловий зачин, який відіграє важливу роль і в становленні музичної драматургії. Відповідно до змісту колядки, оркестр низкою сонористичних ефектів створює картину порожнечі, з нього поступово кристалізується трихордовий мотив у флейти — інтонаційне зерно, з якого проростає весь матеріал дійства (приклад 3.1). Він неодноразово звучить протягом композиції і з'являється в ключових моментах («Заклинання. Жертвоприношення» з частини «Русь прадавня»; «Орда» і плач-колискова «Ой, спи дитя» з частини «Княжа доба»; «Орда» з частини «Козацька держава»). З огляду на це і на ідейну спрямованість твору, цей мотив можна назвати лейтмотивом України, який містить у собі значний потенціал для змін (інтонаційних, тембрових, змістових) відповідно до ілюстрованого історичного етапу.

Приклад 3.1.

«Золотий камінь посіємо». Лейтмотив України



Протягом твору лейтмотив зазнає значних трансформацій. Один із видозмінених варіантів характеризується звучанням підвищеного сьомого ступеня і з'являється в оркестрі, спочатку в англійського ріжка, потім у флейти (тт. 7–8), а далі і в завершальних ходах мелодичної лінії вокальної партії в обробці «Орел поле поорав...» (приклад 3.2 а). Похідна від лейтмотиву мелодія, представлена тетрахордовою поспівкою в мажорному нахилі, лягла в основу купальської пісні «Сьогодні Івана» (приклад 3.2 б). Інший варіант лейтмотиву, представлений значним розширенням діапазону — до сексти (приклад 3.2 в), та звучить в обробках «Купалочка», «Засвічу свічу», «Ой, до бору стежечка...», «Що петрівочки дві неділечки» та інших. У них цей варіант у процесі розвитку з'являється в мажорному нахилі, або супроводжується перемінним звучанням натурального з гармонічним, та у мелодичному видах мінору.

Приклад 3.2.

«Золотий камінь посіємо». Варіанти трансформацій лейтмотиву

a



б



в



г



Г. Гаврилець широко використовує звукозображальні ефекти для відтворення важливих звукових символів. Так, змальовуючи образ солов'я як провісника весни, композиторка ввела в оркестр окарину — для відтворення співу пташки («Ой, ти соловейку»). Натомість пташиний спів у дерев'яних духових імітується з використанням прийому канонічної імітації («Ой, ти соловейку», ц. 10). Композиторка ілюструє і сміх русалок («Русальна»), імітує шум вітру звуками флейти («Орел поле поорав...») та сигналами трембіт у валторн («Сьогодні Івана»). Загалом, в епізодах для голосу з оркестром останній виконує функцію супроводу, але при цьому його голосоведення близьке до принципів народного багатоголосся (наприклад, тривалий бурдон на ноті *фа* в «Ой, ти, соловейку», звучання бурдонного типу в дерев'яних духових у «Купалочці»). В окремих епізодах оркестр вражає сонористичними прийомами, композиторка звертається до характерних типів фактури — розсипу («Що петрівочки дві неділечки», тт. 15–18), потоку («Орел поле поорав...», тт. 28–32, 44–55; «Що петрівочки дві неділечки», тт. 19–30; «Орда», починаючи з ц. 3 і до завершення твору), лінії («Ой, спи дитя...» спочатку і до ц. 3) тощо.

Однією із характерних ознак обробок слугують вузькоамбітусні пісні (з діапазоном до чистої квінти), чим підкреслюється їх давнє походження. Цими піснями відтворюється давня, поганська епоха в українській музичній культурі («Ой, ти соловейку», «Сьогодні Івана»). А втім, спостерігається й синтез із професійною музичною традицією пізніших часів. Прикладом є активне застосування поліфонічних прийомів: канонічні імітації в оркестровій партії («Ой, ти соловейку») і в хоровому звучанні («Зайчику, зайчику»), стретна¹² («Засвічу свічу» ц. 5) і шестиголосна («Ой, до бору стежечка...» ц. 5) імітації в оркестровій партії тощо.

Емоційний діапазон дійства доволі широкий та реалізується різноманітними засобами. Так, щоб підкреслити стрімкий, ігровий характер веснянок композиторка звертається до ритмів коломийкового жанру («Ой, на горі льон»). Абсолютно іншу образно-емоційну сферу запропоновано в обробці плачу-колискової «Ой, спи дитя» та «Ой, горе тій чайці», у яких відчутні прояви плачів-голосінь. Їм притаманні низхідні ходи від високих звуків, перемінна метрика, нерівномірна ритміка та рубатна, квазіімпровізаційна манера виконання. У першому прикладі ці ознаки поєднуються з рисами колискової (характерні завершення фраз на III щаблі, заколисуючі мотиви) та загальним моторошним характером, що створюється звуковими ефектами оркестру.

Близькість до народної традиції виконання підкреслюється не лише народною манерою, яка притаманна голосу Н. Матвієнко, а й виписаними глісандо, мелізматикою, короткими тривалостями у прохідних зворотах, ламаною ритмікою та перемінною метрикою, що наближують звучання до імпровізаційної манери тощо («Сьогодні Івана», «Що петрівочки дві неділечки»).

При переході до частини «Княжа доба» змінюються музичні орієнтири. Композиторка підкреслює одну з найпоказовіших ознак цього історичного періоду — прийняття християнства. Перший номер частини «Слава стольному

¹² Згідно із критеріями стретної імітації, які сформовані у дослідженні Тетяни Франтової [249] цей епізод відповідає короткій часовій відстані вступу голосів, що дорівнює шістнадцятій тривалості.

Києву» — оркестровий, у ньому найбільшого виражального значення набуває звучання дзвонів, які імітують церковний передзвін, а хоральний тип фактури максимально наближає характер звучання до церковної музики.

Ще одна з характерних рис обробок, яка споріднює їх із традиціями обробок М. Леонтовича — розкриття всіх змістових нюансів текстів. Дослідники зазначають, що «Її оригінальні твори на народні тексти, а також обробки народних пісень — це справжні поетичні новели з життя людини» [217, с. 4]. Яскравим свідченням цього є обробка щедрівки «У нашого пана...», у якій використано принцип діалогу між солістами, щоб точніше передати зміст поетичного тексту.

Окрім обробок народних пісень, у дійстві представлені й обробки кантів. Цей жанр — один із хорових музичних символів доби українського Бароко — багатогранно представлено у п'ятій частині «Козацька держава» (з десяти номерів частини три — це канти). Композиторка звертається до духовних і світських кантів. У духовному — «Мати милосерда» — основним засобом розвитку є фактура. Г. Гаврилець не відразу використовує традиційну триголосну кантову фактуру, перші проведення пісенної, молитовної теми супроводжується поліфонічним плетивом голосів із дотриманням принципів підголоскової поліфонії. Отже, можна зробити висновок, що стилістика канту «синтезується з технікою багатоголосної обробки народної пісні в традиціях лисенківської школи» [цит. за 128, с. 90].

Мелодія світського жартівливого канту «Щиголь тугу має» зароджується у попередньому номері дійства — «Днесь пора і той час», у якому на фоні музики танцювального характеру, з використанням тембрів народних музичних інструментів, читається текст пісні на християнську тематику авторства Ю. Добриловського. Музичній мові канту притаманна близькість до традиційної кантової фактури. Для багатшої і масштабнішої картини епохи до дійства включено ще й кант в обробці К. Чечені для голосу в супроводі ансамблю старовинної музики «А у полі річка». Поряд із музичними символами бароко фігурує

і образний — кобзар, який у супроводі бандури виконує народну пісню «Ой, полети, галко» (додаток А 28).

Зображуючи картину ХХ століття композиторка керується трагічністю та драматичністю історичної епохи. Це підкреслено тематикою обраних композицій інших авторів: Третя камерна кантата О. Киви на тексти П. Тичини та вірш «Горілиць лежить моє село» С. Майданської, присвячені темі Голодомору; в обробці весільної пісні М. Скорика «Шуміла ліщина» є мотив війни; мотиви нещасливої жіночої долі звучать в обробці народної пісні «Глибокий колодязю» Є. Станковича; образ самотньої дівчини відтворено в народній пісні, яку з голосу Лесі Українки записав Климент Квітка.

Попри це, Г. Гаврилець залишається вірною своєму єству і переконанням. Фінал дійства — «Ввійди і ти у цей собор» на вірші С. Майданської — сповнений величного піднесення, це гімн українському народу, у якому втілюється ідея оновлення; у ньому відтворено оптимістичний світогляд композиторки, яка вірить у заступництво Оранти, у те, що буде новий, величний етап української історії. Ця тема не втрачає своєї актуальності і досі. У номері дитячі хлопчачі голоси сприймаються як ангельський хор («хор піднебесся»), а образ собору — як символ етнічної та особистісно-духовної святості, «оновлення верховіття» дерева життя. Музичними чинниками для реалізації задуму слугують пластична, пісенна, широка, мелодична лінія, яка виростає з інтонацій основного лейтмотиву дійства і є останнім прикладом його трансформації — у піднесеному ключі (приклад 3.2 г); повнота й могутність звучання передаються хлопчачо-чоловічим хором (у кульмінаційний момент, з урахуванням *divisi*, кількість голосів досягає 11) і симфонічним оркестром, у якому також поступово нарощується кількість оркестрових груп (розпочинається все звучанням струнної).

Окрім музичних символів ілюстрованих епох, композиторка втілює і культурні архетипи, зокрема софійності та слова, які виявляються у символічному ряді: «“золотий камінь” асоціюється з добром, людською теплотою і чуйністю

(що свідчить про архетипне коріння філософії серця в ментальності українців), окрім того — це символ непорушності, твердості, основи світу» [200, с. 80].

Наступним масштабним твором, основу якого становить народне першоджерело, став фольк-концерт **«Кроковеє колесо»** на народні тексти для жіночого хору. У цьому концерті представлено зовсім інший метод роботи з фольклорним матеріалом, адже композиторка звертається лише до народної пісенної поезії, яку подає в авторському музичному оздобленні. Такий спосіб використовує і Л. Дичко в кантатах **«Червона калина»**, **«Чотири пори року»**, **«Карпатська»**. Це одна із притаманних рис нової фольклорної хвилі — напряду, який якраз сповідує цю **«відкритість»**, **«можливість індивідуально підійти до синтезу “старого і нового”, розставити акценти відповідно до конкретного задуму й стилю даного композитора»** [81, с. 108].

У концерті розкривається космогонічна ідея та образ головного героя — Сонця, з яким пов'язана символіка крокового колеса. Дослідники пояснюють її так: **«Кроковеє колесо — коло довкола кола, довкола колеса-тризуба уособлює зародження земного світу і світла, відродження життя»** [259, с. 32–33]; **«Кроковеє колесо — весняні й купальські танці, що йшли по колу»** [146, с. 776]. Ця атрибутика і лягла в основу твору Г. Гаврилець та ілюструє глибоку закоріненість світогляду мисткині у вірування українського народу. Культ Сонця як джерела життя — типовий приклад таких впливів. Крім того, композиторка звертається до нього разом з іншими символами — відродження природи (**«весна, днем красна»**), птаха-вісника (зозуля), оберегу (вінок), дерева життя (вишня), плинності життя (тихий Дунай). Музикознавиця О. Бенч [16] виділяє принципи танців по колу, змієюю, танцю-гри, які перенесено на фактурні особливості: мелодична лінія вільно в'ється між голосами з імітацією переклички між групами.

Фольк-концерт має дві частини — **«Гелело!»** та **«Кроковеє колесо»**, які співвідносяться за принципом доповнюваного контрасту. Це простежується як між великими частинами, так і всередині них. Стильовий контраст — характерна

риса першої частини, адже в ній чергуються зразки, стилізовані під архаїчну традицію («Гелело!», «Ти, зозуленько сива»), та пізніші зразки українського фольклору («Ой Весна, днем красна», «Ой, летіла зозуленька»). Композиторка об'єднала в одну сюжетну лінію пісні, які належать до різних обрядових циклів, та зіставила архетипні образи веснянок («Гелело!», «Ой весна, днем красна», «Кроковеє колесо»), гаївки («Ти, зозуленька сива»), ліричної («Ой, летіла зозуленька»), купальської («Проти Івана сонце іграло»), трудової («Кругом женчики, кругом») та весільної («Ой, запалилася вишня, черешня») пісень.

Музична мова «Крокового колеса» демонструє авторське прочитання принципів фольклорної стилістики. Так, твір написаний для акапельного жіночого хору, що відповідає традиції виконання веснянок, купальських та весільних пісень жіночими гуртами. Кількість голосів постійно варіюється («Гелело!», «Проти Івана сонце іграло»), що зумовлено впливом гетерофонності, для якої характерне розщеплення голосів. Простежуються також ознаки антифонного співу, наче імітуючи традицію перегукування між гуртами на далекій відстані (яскраво відчувається у фрагментах «Гелело!», «Проти Івана сонце іграло», «Кругом женчики, кругом», «Запалилася вишня черешня»). Г. Гаврилець додає і метричну періодичність, використовуючи перемінну метрику й уникаючи підкресленої сильної долі завдяки акцентам («Гелело!», «Ти, зозуленько сива», «Проти Івана сонце іграло», «Кругом женчики, кругом»).

Пропоновані авторські мелодії пісень розгортаються на типізованих зворотах народної пісенності. Інтонації, якими починається концерт, це вузькоамбітусні поспівки (діапазоном до квінти): вони розгортаються навколо опорного тону *соль* та відповідають комбінованій ладовій системі, яка притаманна веснянкам народного походження (згідно з характеристиками, які сформулював Анатолій Іваницький). Вони повторюються протягом усього епізоду «Гелело», але з ладовими, тембровими, регістровими, фактурними й іншими варіантами. Тобто, «в мелодиці переважає повторно-варіантна структура» [74, с. 62], типова для пісень цього жанру (цей принцип використано і в епізодах «Ти зозуленько

сива», «Кроковеє колесо») та навіть купальської («Проти Івана сонце іграло») і трудової («Кругом женчики, кругом»).

Однак авторська рука відчувається у відході від традиційної унісонно-гетерофонної манери (у веснянках), адже композиторка широко використовує принципи підголосковості та бурдону, що зумовлено тенденцією до збагачення звукової колористики і просторових ефектів. Це супроводжується модуляціями («Ти, зозуленько сива» — із *соль мінору* в *мі мінор*; «Кроковеє колесо» — з *ля мажору* в *до-дієз мажор*), звучанням натуральних ладів (дорійський *мі* у другій частині гаївки «Ти, зозуленько сива»; міксолідійський *ля* у «Кроковому колесі»; міксолідійський *до-дієз* у «Проти Івана сонце іграло»). Примітним фактом є і те, що гармонічна мова звучить легко і природно, адже композиторка не прагне перенасичувати її складними вертикалями. Секундові звукосполучення, які активніше виникають у другій частині концерту, сприймаються швидше як специфіка народного багатоголосся, ніж тенденції осучаснення гармонічних комплексів. Виняток становлять, хіба що, епізоди «Кругом женчики, кругом» (співзвуччя нетерцієвого типу виконують ритмічну функцію), та «Запалилася вишня черешня» (кантиленність і лінійний розвиток голосів утворюють, подекуди, терпкі співзвуччя).

Важливим образотворчим засобом є звукозображальність. Так, акценти в мелодичній лінії «Ти, зозуленько сива» створюють ефект кування пташки, а висхідні ходи квартами у «Кроковому колесі» створюють слухову ілюзію кроків, О. Бенч [16] трактує їх як один із лейткомплексів, що притаманні концерту загалом.

Театрального ефекту набуває накладання тем двох епізодів «Кругом женчики, кругом» та «Запалилася вишня черешня» у завершенні твору.

Якщо в «Золотому камені...» композиторка використовує жанри обрядового фольклору майже усього річного кола, то в «**Барбівській коляді**» вона зосереджується на зимовому циклі. Попри те, що дослідники і виконавці схильні трактувати «Барбівську коляду» як ораторію (А. Луніна, І. Нискогуз, Є. Савчук),

усе ж сама Г. Гаврилець надавала перевагу атрибуції твору як фольк-концерту. Аргументами для таких розбіжностей у трактуванні жанру є відсутність класичної моделі жанру ораторії і наскрізного розвитку сюжету, з одного боку, та ґрунтована на контрастному принципі драматургія композиції — з іншого. Так, узявши за основу зимовий обрядовий цикл у концерті, доцільно виокремити три частини: релігійно-канонічна, пов'язана з традиціями колядування на Святвечір та Різдво (№№ 1–9); пісні до обрядів водіння Кози, Маланки і свята Василя (№№ 10–13); святкування Йордану (№№ 14–16). Загалом обробки розміщені за темповим, динамічним, тональним контрастами, а також за поєднанням архаїчних та більш традиційних, популярних пісень.

Перше виконання фольк-концерту в січні 2011 року відбулося в Національній філармонії за участі провідних колективів України: Національної заслуженої академічної капели України «Думка» (керівник Євген Савчук), Великого дитячого хору Національної радіокомпанії України (керівник Тетяна Копилова), хорової капели хлопчиків і юнаків «Дзвіночок» Київського палацу дітей та юнацтва (керівник Рубен Толмачов), ансамблю ударних інструментів «Ars Nova» (керівник Георгій Черненко), солістів-співаків. Це виконання стало подією в мистецькому житті України. Зірковий склад музикантів дав змогу втілити всі ідеї композиторки.

Ідейним натхненником фольк-концерту був Є. Савчук. Саме за його ініціативи Тетяна Євстафієвич (односельчанка, корінна мешканка села) записала та літературно обробила пісні, які побутують у селі Брусниці (колишніх Барбівцях) на Буковині, де пройшли дитячі роки Є. Савчука. Весь пісенний матеріал (16 автентичних мелодій) було записано від місцевих мешканців: Михайла Остапюка, Ярослава Руснака, Івана Гуцала, Івана Гунька, Миколи Євстафієвича, Марії Данко, Гонорії Кириак (додаток А 29).

Наслідуючи народну традицію колядування, композиторка звертається до різних складів виконавців і навіть залучає дітей, чим відтворює звичай спільного

колядування дорослих і дітей¹³. До композиції введено також віншування, у яких збережено буковинські діалекти. Це надає звучанню відповідного колориту й створює враження природного обрядового дійства. Ще одна апеляція до народних витоків — використання ансамблю троїстих музик, які виконують запальні імпровізації танцювального характеру (після № 11 «Ой чінчику, Васильчику») та окремі награвання сопілки, колористичні вкраплення дрімби, ритмічний супровід ударних і підсилення святковості дзвіночками та дзвонами.

Музична мова твору яскраво ілюструє тенденцію поєднання фольклорних виконавських особливостей з авторською манерою подачі матеріалу. Так, згідно з народно-пісенною традицією, в обробках переважає куплетна форма, але вона вирізняється багатством і розмаїттям. До прикладу, композиторка додає триголосний канон жіночих голосів у колядці «Зажурилися гори й долини». Загалом, фактура хорів відповідає мішаному типу, який формується з традиційних гетерофонії («В неділю рано...»), бурдону («З Рождеством Христовим...», «Допомагай Біг»), елементів підголоскової, імітаційної і терцієвої втори, акордової («Бог Предвічний») та гомофонно-гармонічної (у хорах з соло — «Ой у місті...», «В глибокій долині»). Останні сприймаються як прояв впливу церковної традиції та професійного музичного мистецтва. Динамізму розвитку музичної тканини загалом надає також постійна зміна складів виконавців як між окремими номерами, так і в середині кожного.

Ще одна риса, яка вказує на фольклорні витoki першоджерела — перемінна метрика, зумовлена нерівномірним поділом текстів («В неділю рано...», «З Рождеством Христовим», «В глибокій долині...» тощо). Ладо-тональні особливості виявляються у частих відхиленнях та модуляціях, що зумовлено сюжетом та сприяє посиленню емоційного ефекту обробок. Наслідуючи транскрибувальні закони фольклористів, Г. Гаврилець оперує тональностями з невеликою кількістю ключових знаків — до трьох. Виняток становить лише фінальний номер, у якому послідовність модуляцій приводить звучання до *ля-бемоль мажору*,

¹³ Детальніший аналіз дитячої складової пропонується у Розділі 4 даної роботи.

який надає завершального апофеозу всьому концерту. Більше того, композиторка не виписує ключові знаки, а проставляє їх безпосередньо в тексті¹⁴, чим апелює до теорії «ладової функціональності», яку запропонував М. Скорик. Г. Гаврилець звертається також до автентичного колориту звучання натуральних ладів, наприклад: у міксолідійському *re* написано колядку «В неділю рано», а «Ой підемо, пани браття...» демонструє ряд модуляцій *re* → *соль* → *ля* і всі в міксолідійському ладі.

Неповторного колориту набуває сцена «водіння кози», у якій під час звучання обробки «Допомагай Біг...» використовуються і звукозображальні елементи, які відтворюють стукіт копит. Композиторка застосовує і характерні для народного музикування способи виконання. Наприклад, традицію, коли є заспівувачка і подальше виконання гуртом, збережено в обробках «На Різдво Христове», «Ой у місті...». Театрального ефекту набуває імітація антифонного співу, що створює враження віддалення одного гурту, від якого долинають ще звуки щедрівки «Зажурилися гори й долини...», тоді як на передній план виходить інший гурт, який уже виконує колядку «У Віфлеємі нині новина...».

Останнім масштабним твором на фольклорну тематику є ораторія «Віють вітри». Основою для неї стали історичні пісні, які О. Кошиць записав від кубанських козаків. У творі звучить історія, яка суголосна із сьогоденням. Про це говорить і Г. Гаврилець: «Це ж про нас... про сьогодні... про ті події, які переживає Україна нині, свідками і учасниками яких ми зараз є!» [38]. У творі представлено дві емоційні сфери — лірична і героїчна — які презентуються відповідними жанрами: ліричними піснями («Уже літ за двісті», «Ой горе чайці»), баладою («Ходить турчин по риночку»), історичними («Ой пише москаль», «Та віють вітри», «Максим козак Залізняк», «Про Коваленка», «Зажурилась Україна»), героїчними («Ой на горі та женці жнуть», «Гей, ну, хлопці, до зброї») та жартівливою («Їхав козак з України»).

¹⁴ У бібліотеці хору «Київ» зберігається редакція партитур М. Гобдича, який усе ж виписує ключові знаки, що, ймовірно, зумовлено зручністю для хорового виконання.

Попри те, що обробки пісень призначені для акапельного виконання, композиторка все ж вводить народні інструменти, які посилюють етнічний колорит звучання. Поряд із традиційними народними інструментами (бандура, сопілка) використовуються і коси, шаблі, тобто те, що звучало в окреслену історичну епоху. Важливого значення набувають ударні інструменти. Наприклад, протягом усієї пісні «Уже літ за двісті» звучить ритмічне остинато великого барабана, що сприяє загальному трагічному звучанню. А тембр литавр взагалі важливий атрибут козаччини.

Окрему нішу у творчості Г. Гаврилець посідають **обробки-мініатюри народних пісень**. Дослідники виділяють у них принципи тембрової інструментовки та пісенності, чим вони споріднені з обробками М. Леонтовича. Як і в циклічних творах, у мініатюрах композиторка продовжує тенденцію роботи з народними текстами, які сповнені діалектами, і це надає звучанню регіональної колоритності й особливої фонічності. Наприклад, «Жалі мої, жалі» для чоловічого хору на народні тексти, обробки поліських колядок «Через мости високіє», «У нашого дзядька посеред двора», «Ходзіць-походзіць місяц по небу» тощо.

Важливим жанром у творчості мисткині є обробки ліричних пісень. В обробці «Цвіте терен» одним із чинників посилення передачі змісту постає модуляція — розвиток проходить шлях від *мі мінору*, через *соль мінор* та *сі-бемоль мінор* до *ля мінору*, де найдраматичніший куплет, у якому йдеться про нерозділене кохання (четвертий куплет), озвучено тональністю зі сфери глибокого мінору.

Отже, все жанрове різноманіття фольклорних творів Г. Гаврилець вирізняється тісним зв'язком з народно-пісенним матеріалом. На це вказують як вузько-амбітусні поспівки, що характерні для давніх фольклорних зразків, так і широкі елегійно-романсові інтонації, що притаманні порівняно молодому фольклору. Окрім обробок народних пісень, мисткиня створила і власні композиції, у яких відчувається тісний інтонаційний зв'язок з народним мелосом.

3.1.2. Духовні твори

Глибоко духовна українська ментальність, у якій формувалася творча натура Г. Гаврилець, стала основою для ще однієї плідної ніші в її творчості — духовних композицій. І хоча в особистих бесідах Ганна Олексіївна завжди згадувала, що росла вона в «епоху тотального атеїзму», усе ж традиція українського церковного співу знайшла свій відголосок у хоровій творчості мисткині. Духовна музика Г. Гаврилець представлена широким спектром жанрів та образів, а «тема глибокого осягнення істини віри» [277, с. 336] стала центральним елементом її творчості (про спогади Б. Фроляк і композицію «Мій Боже любий, заступись» див. додаток А 30).

Своєю духовною хоровою творчістю Г. Гаврилець утверджує в українській музичній культурі жанр «духовного псалма» (за твердженням О. Коменди [88, с. 51]). Він представлений такими творами: «Блаженний, хто дбає про вбогого» (псалом 41, для жіночого хору), «До Тебе підношу я, Господи, душу свою» (псалом 24, для чоловічого хору), «Боже мій, нащо мене Ти покинув?» (псалом 21, для мішаного хору), «Тільки в Богові спокій душі моїй» (псалом 61, для мішаного хору). Ці хори написані у формі невеликих мініатюр, проте їх зміст і образний рівень досить глибокий і вимагає великої енергетичної самовіддачі. Г. Гаврилець описувала процес їх створення так: «В мене відчуття після написання якогось псалму, що я зробила щось дуже велике і значне. Очевидно, все вимірюється затратою внутрішніх ресурсів» [117, с. 119]. Тематика цих творів — різноманітна. Так, образ покаяння знаходить своє вираження у псалмі «Боже мій, нащо мене Ти покинув?», тоді як «До Тебе підношу я, Господи, душу свою» втілює ідею сповідальності. Працюючи з текстовим першоджерелом, мисткиня вибирає концентрат, який найбільше відповідає задуму та відображає смисл авторської ідеї. Зазвичай це зводиться до двох-трьох віршів. Інтерпретація текстів псалмів відбувається і в традиційному для православної музики викладі *a cappella*.

У духовних псалмах Г. Гаврилець яскраво відчувається синтез національної традиції та сучасного звучання, що виявляється у спорідненості з жанровими особливостями партесних концертів, мотетів епохи українського бароко, класичних хорових концертів (за Ю. Пучко). Композиторка звертається до елементів барокової стилістики, зокрема — окремих риторичних фігур (алюзія на тему секвенції «Dies irae» у другій частині псалму «Блаженний, хто дбає про вбогого») та символів (семантичне поле «De profundis» у псалмі «До Тебе підношу я, Господи, душу свою»), ідеї Божої милості й спасіння у пікардійських кадансах, багаторазового повторення слів і фраз, що набувають формотворчого значення. Основним принципом розвитку музичного матеріалу є варіативність і контрастність, які реалізуються засобами тембрального колорування, зіставлення полярних образних сфер у середніх розділах форми, темповими коливаннями тощо. Зв'язок із народнопісенним тематизмом відчувається у близькості із колисковими та ліричними протяжними піснями (це зазначає Т. Сухомлінова), дво- або триголосними псальмами (простежує Т. Маскович). Особливо ця спорідненість відчувається в розмаїтті типів багатоголосся, до яких звертається композиторка — виклад мелодичної лінії паралельним рухом голосів у терцію, тривалі педалі в низьких голосах як на одному звуці, так і на інтервальних і акордових комплексах, активна мережа підголоскових проведень, використання прийомів імітаційної поліфонії тощо.

Загалом музичній мові цих хорів притаманна яскрава емоційність висловлювання, що реалізується через надзвичайну кантиленність у поєднанні з насиченими, ускладненими, сучасними гармонічними вертикалями.

Жанрове означення псалму «Боже мій, нащо мене Ти покинув?» деякі дослідники (зосібна, І. Гарькава та Ю. Пучко) визначають як хоровий концерт. Та все ж збалансованість музичної мови й засобів виразності, інтимність ідейного задуму, опора на церковно-співочі традиції вказують на тенденцію до монументалізації жанру псалма. Прикладом звернення до циклічного хорового жанру у творчості Г. Гаврилець є Великодній концерт «**Нехай воскресне Бог!**». Для

втілення християнської семантичної площини композиторка звертається до перших трьох строф 67-го Псалма Давида, основна ідея якого знаменує спасіння людського роду, радість торжества життя, віри, добра, істини над злом. Тема й музичні засоби для її розкриття свідчать про продовження розвитку багатівікової традиції звернення до жанру класичного хорового духовного концерту.

Г. Гаврилець розвиває паралітургічний (додаток А 31) вектор духовної музики, адже вона звернулася до канонічних текстів в українському перекладі з орієнтацією на філармонійно-концертне виконання. Це яскраво свідчить про індивідуалізацію трактування жанру, що притаманно творчості українських композиторів останньої третини ХХ — початку ХХІ століть загалом. Цій тенденції відповідає і вільне трактування структури циклу, яка більше нагадує жанрову модель інструментального концерту. Тут спостерігається тричастинність, яка побудована за принципом темпового, образного і ладо-тонального контрасту, але з відмовою від традиційних фрагментів із сольними партіями.

Характерною рисою композиторського стилю Г. Гаврилець слугує те, що поряд із традиційними жанровими особливостями композиторка вільно оперує засобами сучасної музичної мови. Уже з перших акордів відчувається прагнення мисткині відтворити космічний вибух світла, Божого Воскресіння через «сліпучі» гармонічні співзвуччя кластерного типу (приклад 3.3, тт. 2–3, 6–7).

Приклад 3.3.

«Нехай воскресне Бог!». Перша частина. Початок

The musical score shows the beginning of the first part of the hymn. It is written for Soprano (S.) and Alto (A.) voices. The lyrics are: «Не_хай вос_крес_не Бог, не_ хай вос_крес_не Бог,». The music features complex harmonic structures with clusters and dynamic markings like 'f'.

Композиторка активно використовує *divisi* хорових партій, чим насичує гармонічну тканину, подекуди, звучаннями восьми голосів, що утворюють не

лише кластерні конструкції, а й складні хроматизовані, поліфункційні напруження, органні пункти, ісонні педалі (наприклад, у завершальному розділі першої частини концерту).

Українські дослідниці (Т. Гусарчук, М. Северинова, О. Дерев'янченко, О. Путятицька, Л. Гнатюк [275]) простежили еволюцію жанрового архетипу духовного концерту й окреслили характерні риси індивідуальних «маркерів» композиторського стилю окремих композиторів. Так, для письма Максима Березовського виділяються: «часті ладо-тональні зсуви, “мерехтіння” світла й тіні, широко вживані затримання в мінорі, що посилюють драматизм висловлювання» [275, с. 994]. Це ті риси, які властиві й Великодньому хоровому концерту Г. Гаврилець. Дослідники також виокремлювали тяжіння М. Березовського до використання типових інтонацій, які отримали певне семантичне навантаження¹⁵. Г. Гаврилець продовжує цю традицію та використовує барокові музично-риторичні фігури для посилення вербального змісту. Так, фігура *anabasis* у басовому голосі супроводжує текст «Нехай воскресне Бог» (тт. 78–93), відтворюючи таким чином сходження Бога до небес, а тема фуги другої частини з текстом «Як щезає дим, хай щезнуть», у якій змальовується образ ворогів, своїми мелодичними контурами нагадує фігуру *circulatio* і створює образ диму, який в'ється та зникає.

Асоціації з класичними концертами породжує і звернення до поліфонічного жанру фуги у другій і третій частинах. Для першої притаманна ладова нестійкість, синкопованість, перемінна метрика у змалюванні містичного образу зла, людських спокус. Постійний розвиток, який закладений в ядро жанру, демонструє боротьбу двох протилежних сил, неспокій, сум'яття. Друга fuga створює різкий контраст, адже має тріумфальний, святковий, піднесений характер, утверджує ідею незламності людського духу й віри. Завершується концерт повторенням початкової фрази першої частини «Нехай воскресне Бог!»,

¹⁵ Ідеться про характеристику тритону, який використано для втілення образу зла.

але після всіх перепитій попередніх частин вона сприймається як символ могутнього небесного Царства.

Особливість духовної творчості Г. Гаврилець полягає в тому, що в ній поєднуються твори, притаманні західній та східній християнським традиціям. Композиторка про це розмірковувала так: «Бог один, не дивлячись на різні віросповідання і релігійні напрямки. Всі ми йдемо до нього, лише різними шляхами. Більше того, я не зациклююсь також на тому, якої конфесіональної традиції більшою мірою притримуюся — католицької чи православної» [117, с. 137]. Чільне місце у духовній творчості мисткині має образ Богородиці, який у жанровому відношенні розкривається найбільш багатогранно. Г. Гаврилець згадувала: «Цей образ для мене дуже дорогий. До його музичного втілення я довго йшла і готувалася» [117, с. 139].

Діві Марії належить головне місце в традиції вшанування святих у християнському світі. Саме тому молитва до Марії є однією з основних християнських молитов, а до відтворення і прославлення Її образу звертаються митці у різних видах мистецтва — іконопису, живопису, скульптурі, архітектурі, різьбярстві, поезії, літературі і, звісно, музиці. Сьогодні Її постать має не лише сакральне, а й символічне значення, Вона — «символ Матері, Цариці Небесної, Життя, Світла, Мудрості, Таїни, Любові; заступництва, радості і смутку; ідеалу жінки-матері; союзу божественного і земного; духовного порозуміння й очищення; володарки і надії всіх народів» [184, с. 79]. Життєва доля Богородиці стала основою для рецепції багатогранного образу: «матері, яка розділила із сином тернистий життєвий шлях, все милостива жінка, справедлива заступниця, світла, мудра, сповнена всеперемагаючої любові» [184, с. 80]. Як бачимо, лик Пречистої увібрав у себе поєднання дихотомій: біль — радість, життя — смерть, земне — небесне, пекло — рай.

Образ Богородиці-Заступниці посідає особливе місце у ментальній свідомості українців, адже Богоматір є покровителькою всієї України, козацтва й українських захисників та захисниць. Культ Пресвятої активно розвивається

ще й тому, що саме «культ матері став основою етнічної домінанти українського національного характеру, чим зумовив значущість жіночої компоненти в психічній структурі українця. Її ознаки — емоційність, чуттєвість, лагідна вдача, інтуїтивізм, кордоцентризм, кондоленція» [21, с. 272]. Усі ці риси властиві композиціям Г. Гаврилець, і кожна з них сприймається як своєрідна авторська молитва, сповідь, одкровення.

Світлий і одухотворений образ Божої Матері показово втілено в м о л и т в і «**Богородице, Діво, радуйся**». Композиторка звертається до однієї з головних молитов християнства, текст якої ґрунтується на звертанні Архангела Гавриїла до Діви Марії в момент Благовіщення. Усі засоби музичної виразності, до яких вдається мисткиня, спрямовані на втілення статичного, іконного образу. Жіночий хор сприймається як небесно-ангельський спів, а широке застосування саме консонантної гармонії слугує засобом для посилення відчуття святості й спорідненості з божественним, повторність поспівок, їх варіантно-варіаційні зміни з елементами підголосковості максимально наближують звучання молитви до церковно-хорової співочої практики. Одна з дослідниць духовної творчості Г. Гаврилець Т. Маскович характеризує цей твір зазначає: «З одного боку, в ньому втілені глибокі релігійні почуття композиторки, трепетність відчуття благодаті, сповненість смиренням та вдячністю, з іншого — мереживне відчуття особливостей української традиції співу цієї молитви» [131, с. 173].

Ця духовно-молитовна традиція втілення образу Богородиці набула розвитку в піснеспіві на канонічний текст «**Достойно є**» для мішаного хору. Звучанню цього хору притаманна особлива ліричність, що досягається прозорістю фактури, підголосковістю та мінливістю тембрального колориту в різних епізодах. Мелодичні лінії розвиваються постійно на фоні тривалих гармонічних нашарувань у вигляді квартакордів та співзвуч кластерного типу (окрім традиційних акордів терцієвої будови). Особливих сонористичних барв досягнуто за рахунок поєднання різних гармонічних шарів у низьких чоловічих та жіночих голосах (наприклад, тт. 36–39). На відміну від попереднього твору,

тут також значно поживляється тонально-гармонічний план, адже розвиток спрямований від *мі мажору* до *ре-бемоль мажору*, що спонукає до активних модуляцій. Композиторка присвятила цей твір Кшиштофу Пендерецькому, а музикознавиця Т. Маскович убачає певну спільну рису цього піснеспіву із завершальним розділом «*Stabat Mater*» зі «Страстей за Лукою» польського композитора: фінальний тризвук дослідниця характеризує як «єдиний випадок консонантного закінчення побудови в усьому піснеспіві» [131, с. 174] і стверджує, що такий же «прийом використання “класичного” тризвуку, як символу прояву божественного світла, застосував, зокрема, К. Пендерецький» [131, с. 174]. Проте, це не коректна характеристика партитури Г. Гаврилець. Навпаки, консонантні акорди — тризвуки та їх обернення — звучать не лише наприкінці логічно-завершених побудов¹⁶, а й у моментах зупинки руху всіх голосів у цих побудовах (тт. 4, 6, 7, 8, 10, 11 і т. д.).

Прикладом утілення трагічності образу Богородиці в творчості Г. Гаврилець є кантата «**Stabat Mater**». Образ *Mater Dolorosa* — Матері Скорботної — постає символом материнської туги, жертвності, співчуття, та знайшов своє втілення у багатьох творах мистецтва. Образ скорботної Богородиці традиційно пов'язують із текстом середньовічної поеми «*Stabat Mater*», авторство якої приписують Якопоне да Тоді (*Jacopone da Todi*, XIII ст.). Звернення до цієї теми — традиційне явище в європейській музиці. Ще з епохи середньовіччя в церковному вжитку утвердилися секвенція та гімн, а з XV століття почали з'являтися й багатоголосні поліфонічні твори на текст поеми «*Stabat Mater*», що втілював тему скорботної матері (мотет Жоскена Дебре, 1480). У наступні епохи ця тенденція лише розвивалася і втілювалася у різних жанрах і стилях. Назвемо, хоча б, «*Stabat Mater*» Й. Гайдна, Ф. Шуберта, Ф. Ліста, Дж. Россіні, Дж. Верді, А. Дворжака, К. Шимановського, К. Пендерецького, А. Пярта

¹⁶ Поділ на класичні речення і періоди тут неможливий, адже твір побудований за лінейними принципами, продиктованими поліфонічними законами, підпорядковується нерівномірній структурі вербального тексту, що, загалом, притаманно для духовної хорової музики від початку її становлення.

й інших (додаток А 32). З давніх-давен в Україні є власна розвинена традиція вшанування Богородиці. Попри те, що більшість українських композиторів є православними, усе ж у своїй творчості вони не оминали увагою і католицьку традицію. Окрім того, ментальна особливість українців, суголосна європейському духу, характеризується здатністю до співпереживання, тож образ Mater Dolorosa набув поширення і в українській традиції. Звернення до канонічного тексту «Stabat Mater» у нашому культурно-музичному просторі розпочато у ХІХ столітті твором для хору з оркестром П. Данильченка та продовжено у творчості кримського композитора А. Караманова (1967) і Д. Киценка (1989, додаток А 33). Але найбільший сплеск активності спостерігається починаючи з 90-х років ХХ століття, коли закінчилася епоха радянського державного атеїзму та розпочалося відродження й оновлення богослужбової музики. Стали з'являтися твори сучасних українських композиторів, які звернулися до канонічного тексту «Stabat Mater», а саме І. Щербакова (1992), М. Шуха (1992), Г. Немировського (1994), Г. Гаврилець (2002), Б. Сегіна (2003), О. Родіна (2015).

У музиці «Stabat Mater» Г. Гаврилець синтезовано різноконфесійні музичні традиції. Зміст латинського тексту диктував стримано-емоційний стиль, а основний акцент зроблено на земному житті Богоматері, адже найглибшого вираження набув саме біль Матері за Дитину, розкриття відчаю і трагедії. У цьому творі композиторка вступає у плідний мистецький діалог із жанровою традиційною моделлю, але, згідно із сучасними тенденціями, пропонує унікальне її тлумачення. Обов'язковим для жанру «Stabat Mater» (за О. Беркій) є втілення ідеї катарсису, зона якого, зазвичай, припадає на фінальну частину, для досягнення максимального емоційного піднесення під час переходу «від стану самозаглиблення до осягнення вистражданого Ідеалу» [20, с. 12], відповідно до драматургічної спрямованості молитви. У Г. Гаврилець ця зона зміщена у фазу «золотого перетину» і звучить як quasi колискова. Це характеризує індивідуально-авторську стилістику у втіленні кантатного жанрового типу «Stabat

Mater» (додаток А 34). Таким чином у творі протиставлено образ всесвітньої панахиди крайніх частин та романсово-елегійного в середньому епізоді.

Окрім застосування замкненої симетрії форми, притаманної інструментальним жанрам, зростає і питома вага оркестрових епізодів. Уже у вступі формується напруженість і статичність звучання завдяки сонористичному прийому потовщеної лінії (повзучі глісандо у скрипок). На цьому фоні з'являється тема у флейти (ц. 1), яка побудована на хроматизованому зустрічному русі двох голосів. Т. Сухомлінова назвала цей комплекс темою смерті і безсмертя. Він набуває лейтмотивного значення в кантаті. Гармонічна проекція цього мелодичного ходу вперше звучить у хоровій партії з текстом «*Cuius animam gentem*» (додаток А 35, ц. 8), тоді як у дерев'яних духових імітаційно проводиться лише низхідна лінія, представлена фігурою *passus duriusculus*. Разом ці два шари фактури утворюють висхідну канонічну секвенцію. Такі ж засоби використано й у завершальному розділі форми, який набуває рис дзеркальної репризи (на текст «*nati poenas inclyti*», додаток А 36). Також ці фрагменти близькі за своєю сутністю до плачів-голосінь, адже мелодична лінія побудована за принципом досягання вершини стрибком і поступового сходження. Усі ці ознаки посилюють напружену експресію висловлювання й відтворюють почуття жалоби та гострого болю, які переживала Богоматір.

Великого значення набувають удари литавр, які прорізають звучання музичної тканини, чим посилюють почуття тривоги, неспокою і страждання. Т. Сухомлінова характеризує ці удари як інтонему цвяхів.

Центральний епізод кантати — сон-спогад — зона піднесено-катарсисного стану. Для його озвучення Г. Гаврилець обирає прийом *mormorando* для хору та виділяє з нього пластичну мелодію у сопрано. Разом із консонантною гармонією (чим різко контрастує з крайніми розділами), для якої характерні постійні затримання, звучить небувалої краси музика, яка апелює до звучання ангельського хору. У цьому епізоді неначе втілюється символічний і пророчий зміст — Воскресіння Христа і радість від здійснення Його місії.

Ще однією рисою авторського стилю Г. Гаврилець постає її принцип роботи з вербальним текстом. Мисткиня повторює та синтаксично виділяє ключові слова й словосполучення. Композиторка використовує лише чотири строфи середньовічної секвенції, у яких сконцентровано ключову ідею — стан душі й відчуття Богородиці під час Хресних мук її Сина.

Щирість висловлювання і глибока емоційність, якою пройнята музика мисткині, вказує на те, що ця тема їй дуже близька. Влучно зауважила О. Беркій: «І серед численних *Stabat Mater* інших авторів композицію Г. Гаврилець вирізняє саме цей особливий тон віднайдених нюансів жіночого розуміння і розкриття теми материнства, таїни оповіді жінки про Жінку» [21, с. 276].

Творчий доробок мисткині, як і її розповіді у численних інтерв'ю та під час особистого спілкування, свідчать про глибоку закоріненість у релігійний світогляд. Це характеризує Г. Гаврилець і як вірну традиціям українку, адже шана Богородиці, віра у всепереможну силу духу, справедливості й добра при- таманні духовній творчості багатьох поколінь українських композиторів.

Характеризуючи авторський стиль Г. Гаврилець, зазначимо, що вона тяжіє до паралітургічної галузі духовної музики, так вважають і дослідники її творчості Т. Маскович, М. Антоненко та інші. Хоча є і приклади звернення до позалітургічної (додаток А 37) музики: «Мій Боже любий, заступись» на вірші Федора Млинченка, «Хай святиться Отче імення» на поетичний переспів Владислава Стольникова «Молитва Господня — Отче Наш!» для сопрано і мішаного хору, обробка старовинного канта Дмитра Туптала «Мати милосерда», хор «Все упованіє моє» на вірші Тараса Шевченка.

Музична мова у духовних творах проста, що відповідає втіленню ідеї святості й апелює до принципів духовної музики епох Бароко і класицизму. Цю рису авторського письма акцентує і М. Гобдич: «Твори Ганни Гаврилець я показую своїм студентам як приклад того, як зрозумілою мовою можна творити чудеса і шедеври» [332]. Проте від українських композиторів-романтиків Г. Гаврилець перейняла глибоку емоційність висловлювання, а в окремих творах

навіть експресивність, що відобразилося й на музичних засобах, які вже відповідають тенденціям сучасної композиторської творчості.

3.1.3. Світська тематика у хорових творах

Найменшою в кількісному аспекті постає світська хорова творчість Г. Гаврилець — усього кілька опусів, більшість з яких були створені в ранній період життя мисткині. Показовим є те, що композиторка звертається до текстів лише українських поетів.

У циклі «**Три хори**» на вірші О. Олеся представлено пейзажну лірику: розкрито концепцію пір року, які суголосні змінам у житті людини. Композиторка обирає два вірші з поетичного циклу «Щороку» («Спала природа» та «В небі жайворонки в'ються») і фрагмент драматичної поеми «Над Дніпром» («А вже красне сонечко»), що втілюють лише образи зими та весни. Перший хор вирізняється змалюванням статичної картини зимового сну природи, для цього мисткиня застосовує принципи репризності на різних структурних рівнях (це спонукає і до вільного поводження з віршованим першоджерелом), хорові педалі й витримані гармонічні вертикалі. Цьому хору притаманна й темброва драматургія, особливо у змалюванні морського дна, хвиль і хмар: за допомогою поліфонічних імітаційних проведень у різних голосах створюються хвилеподібні мелодичні обриси.

Другий хор контрастує з першим за темпом та образами й характером їх утілення. Композиторка ретельно відтворює зміст віршів. Так, щоб змалювати пташиний хор, використано акордову фактуру; радісне весняне цвірінкання зображено завдяки пожвавленому темпу й викладу короткими тривалостями, а для втілення весняного передзвону (про нього йдеться в тексті) мисткиня додає імітацію дзвоників зі словами «дiнь-дiнь» у вигляді перегукування терцій у жіночих і чоловічих голосах. У цьому хорі образ весни відтворено за допомогою образних символів жайворонків, пролісків, а в наступному хорі використано музичний символ — жанр веснянки.

В інших хорових мініатюрах увагу Г. Гаврилець зосереджено на різних образних сферах. Хор «**Lamento**», присвячений жертвам Голодомору 1932–1933 років, вирізняється скорботною емоційною сферою, відтвореною відповідною музичною мовою: композиторка активно застосовує ламентозні мало-секундові інтонації. У хорі «**Ти до мене прийшла**» панує любовна тематика, якій відповідає світлий характер музики й сучасна джазова гармонія. Проте з особливою ліричністю композиторка передає і трагізм нерозділеного кохання.

У підсумку зазначимо, що увага Г. Гаврилець до хорової музики має наскрізний характер, проходить через увесь її шлях. Жанри, які в ній представлені, мають і своєрідні властивості, і спільні з іншими композиторами риси. Працюючи у фольклорному напрямі, композиторка звертається до мініатюр (обробки народних пісень, оригінальні твори на народні тексти) і великих жанрів, а щодо тематики, помітно, що найширше представлена саме різдвяна. Це зумовлено, зокрема, тим, що саме зимові обряди найкраще збереглися й дійшли до нашого часу. Та й сама Г. Гаврилець змалку брала в них активну участь. Широко представлена весняна тематика, є також ліричні й побутові пісні. Усім цим творам притаманні активна мелізматика, особлива артикуляція (зокрема для пісень із діалектами у вербальному тексті) і темброва інструментовка, а надзвичайно вдало підібрані музичні засоби завжди слугують посиленню впливу слова, чим сприяють створенню справжніх музичних сцен із життя людини. Цими рисами творчість мисткині апелює до традицій обробок М. Леонтовича.

Стилю Г. Гаврилець притаманне вільне оперування різними типами фактури й виконавськими складами, навіть у межах одного твору. Часом лінійний розвиток хорових партій, що закладено в традиції українського багатоголосного співу, сприяє утворенню складних і насичених гармонічних вертикалей. У таких випадках активізується колористичний фактор. Попри те, що у творах композиторки превалує тональна музика, дуже часто застосовуються яскраві позатональні співзвуччя і несподівані гармонічні звороти. Це властиво стилістиці не лише обробок народних пісень, а й духовної музики. Але загалом твори

мисткині не обтяжені надмірною і зумисною складністю, вони зручні для хорового виконання, композиторка знає і вміло оперує можливостями людського голосу й колористикою окремих тембрів.

Хоровим творам Г. Гаврилець притаманна яскрава образність. Особливо це помітно в її духовних композиціях. У них розкрито емоційно-психологічні фактори, відтворені сповідальним характером, панегіричними й покаяними інтонаціями, образом Божої Матері. Усі вони трактуються яскраво та з відчуттям особистісно-авторського ставлення. Посилюється цей аспект у манері роботи з вербальним текстом, адже сама Г. Гаврилець зазначала, що їй зручніше оперувати короткими словесними фрагментами, у яких концентрується основна ідея того, що вона хотіла відтворити. Водночас це відповідає багатовіковій традиції української духовної музики з домінуванням слова і його сакрального значення. Барокова поетика композицій мисткині музичними засобами адаптована до сучасних тенденцій. Так, музично-риторичні фігури надають додаткового значення окремим словам, тож інтимна, камерна музика за своїм змістом сприймається як глибоко емоційна і духовно насичена, композиторка посилює «символіку не стільки подій і сюжетних ліній, скільки семантику та настрої» [277, с. 336].

3.2. Оркестрові опуси: утілення європейських жанрів в українській музиці

Оркестрові твори Г. Гаврилець усе частіше звучать на концертній естраді. Різні оркестри не лише України, а й світу залюбки беруть до свого репертуару твори мисткині одразу з-під її пера. Ідеться, наприклад, про виконання «Canticum» Клузьким філармонічним оркестром «Трансильванія» (Filarmonica de Stat Transilvania din Cluj) під орудою Сімона Камартіна (Simon Kamartin, 2007, м. Боллінген, Швейцарія), «233 943 Falera» — Камерним оркестром Граубюндена (Die Kammerphilharmonie Graubünden) під орудою Місака Багбударяна

(2011, м. Фалера, Швейцарія), симфонії «Паралелі» — Азербайджанським державним симфонічним оркестром імені Узеїра Гаджибекова (Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri) під орудою Фахраддіна Керімова (Fəxrəddin Kərimov, 2012, м. Баку, Азербайджан). Твори Г. Гаврилець є і в репертуарі Національного симфонічного оркестру України (керівник — В. Сіренко), Національного ансамблю солістів «Київська камерата» (керівник — В. Матюхін), Національного камерного ансамблю «Київські солісти» (художній керівник-директор — А. Васильківський) та інших.

Г. Гаврилець звертається до різних жанрів оркестрової музики. Серед них: концерт, симфонічна поема, камерна симфонія, симфонієта, симфонія і п'єси-мініатюри. Однак, незважаючи на таку популярність і жанрову різноманітність, симфонічна творчість мисткині поки що перебуває поза сферою зацікавлень музикознавців, її роль у формуванні стилю композиторки не осмислено.

3.2.1. Жанр оркестрової мініатюри

(«До Марії» та «Хорал» для струнного оркестру)

Жанр симфонічної мініатюри — це не нове явище в українській музичній культурі межі ХХ–ХХІ століть. Тенденція до втілення «великого в малому» [153, с. 271] простежується у творчості багатьох сучасників Г. Гаврилець, представників різних поколінь української композиторської школи (додаток А 38). Значна увага до жанру мініатюри, симфонічної зокрема, зумовлена тим, що вона сповнена енциклопедичності, у ній утілюється «підсумок еволюційного розвитку законів музичної композиції» [153, с. 297].

У музикознавстві жанр мініатюри проаналізовано переважно з позицій камерно-інструментальної музики. Найбільш системно цей жанр розглянуто у працях Є. Назайкінського [153; 154]. Він визначає естетичні функції мініатюри і зауважує, що цей жанр завжди співіснує поряд із творами великих форм, тому є доповненням для монументального мистецтва, створює для

нього необхідний фон. Науковець пропонує низку критеріїв, які притаманні мініатюрам. Серед них:

— масштаб — мініатюра належить до особливого різновиду малих форм; проте автор зазначає, що у визначенні *мали форми* акцентується увага на *формі*, а *мініатюру* доцільно сприймати як твір загалом;

— ефект мініатюрності — художня операція стиснення, яка здійснюється подумки, концентрація великих об'ємів або енергії в малій сфері;

— принцип великого у малому, який має не лише масштабну й кількісну характеристики, а й поетичну, естетичну і художню;

— музика — часовий вид мистецтва, тому стиснення художнього часу стає неможливим за рахунок скорочення загальної тривалості п'єси; «її елементи (мотиви, фрази, періоди) підпорядковані насамперед законам музичного синтаксису, тобто інтонаційним, а не сюжетним і композиційним принципам» [154, с. 7652];

— сучасний етап розвитку мініатюри «пов'язаний з феноменом ущільнення інформації в музичній формі» [154, с. 7658].

Дослідник виділяє функції мініатюр для різних видів мистецтва, проте зазначає, що специфічна природа музичного зумовлює певні відмінності. Так, мініатюри використовуються в різних ритуалах і мають символічне значення. Поширеним є явище, коли мініатюра своїми ідейними й інтонаційними складовими передуює появі творів великої форми. Окреме й важливе значення надається мініатюрам, коли вони стають миттєвим відгуком на події в духовному житті митця. На цьому ґрунті виникає основна характерна ознака жанру: «Мініатюра — це не лише мале. Це мала художня модель великого, мікрокосм» [154, с. 7659], тобто в них зіставляється мистецтво і реальність, що подається у вигляді антитез (таблиця 3.1).

Таблиця 3.1.

Антитези мініатюр, за Є. Назайкінським

Несправжнє, штучне, модельне, узагальнене	Реальне, справжнє, конкретне
Майстерне, відшліфоване	Природне, невигадливе
Самостійне	З прагненням до контексту
Завершене по оформленню	Відкрите за змістом
Художнє	Прикладне
Вторинне за жанром	Відтворює первинні жанри
Символічне, метафоричне	Пряме, буквальне
Велике	Мале

Континуальна природа музики зумовлює низку засобів і прийомів «заміщення» великого малим у мініатюрі, серед яких [154, с. 7660–7664]:

- увага до відображення крайнощів, протистоянь, полюсів;
- прийом заміщення (репрезентації) великого малим — принцип узагальнення через жанр, стиль, тембр, тональність;
- ємність і стислість музичних мініатюр забезпечується поєднанням різних типів викладу музичного матеріалу: вступного, експозиційного, розвиваючого і завершального;
- інтенсивне втілення принципу поєднання функцій (тяжіння в гомофонній фактурі до багатоголосся контрастного типу з елементами поліфонії, ефекти поліморфізму і поліжанровості);
- особливі специфічно-музичні прийоми і засоби (різноманітні за генезисом, за музично-звуковими властивостями матеріалу, за прототипами і джерелами): дитяча музика (розрахована на дитячий обсяг уваги), музичні пристрої (годинники, шкатулки, табакерки), прикладні жанри (туш, вітальний марш, музична заставка, військовий сигнал), вправи, поспівки, калька з пісні, куплету чи награвання, музична зображальність (труба — про війну, гітара — про мирне життя);
- стискання великих форм — принцип дії часткового замість цілого (*pars pro toto*) — композиційний рівень музичної форми накладається на рівень

синтаксичний, елемент синтаксису (мотив чи фраза) виконує водночас функції цілої частини форми;

— проникнення принципів великих форм у малі (реприза в періоді);

— насиченість твору жанровими асоціаціями: принцип узагальнення через жанр, різноманітність жанрових начал і зв'язків, частковий прояв зовнішніх зв'язків; вторинність основного жанру;

— програмність;

— нормативний ступінь смислової насиченості музичного розвитку (за тривалістю — не є мініатюрою в буквальному сенсі слова, але мініатюра за смисловою ємністю);

— реєстрово-фактурний мініатюризм (високий реєстр);

— демонстрація майстерності — відточена форма виходить на передній план;

— мініатюри диктують ідею циклу, створення колекції, тяжіють до контекстних зв'язків, до узагальнення між собою.

З огляду на наведене теоретичне підґрунтя, доцільно простежити особливості втілення жанру симфонічної мініатюри на прикладі найбільш виконуваних та показових творів Г. Гаврилець, а саме п'єс для струнного оркестру «До Марії» та «Хорал».

П'єса «До Марії» (2003) ілюструє різні сторони індивідуального композиторського стилю Г. Гаврилець. Склад виконавців, до якого звертається мисткиня, сприяє втіленню сокровенної, інтимної авторської думки. Однак його виконують як більші колективи (наприклад, Національний ансамбль солістів «Київська камерата», керівник — Валерій Матюхін; Академічний камерний оркестр «Аркада», м. Вінниця, художній керівник — Георгій Курков; Хмельницький академічний симфонічний оркестр, художній керівник Тарас Малик, головний диригент Сергій Леонов), так і камерні ансамблі (Струнний квартет «Cordes»; квартет солістів Національного симфонічного оркестру, м. Вашингтон,

Сполучені Штати Америки; Quasars Ensemble, Словаччина, художній керівник — Іван Буффа та інші).

Твір є одним із перших зразків роботи мисткині з жанром оркестрової мініатюри, але вже в ньому помітний авторський почерк композиторського письма. У композиції «До Марії» втілено основний принцип жанру мініатюри «велике в малому», а антитеза виявляється у зіставленні божественного і реально-земного у трактуванні головного образу — Марії.

Твір написано з нагоди ювілею аташе з культури, американки Мері Крюгер (Mary Kruger, Марія — український аналог імені). Цим фактом спричинено звернення до джазових інтонацій, якими сповнена ця мініатюра. Але поряд із таким світським відтінком помітний і урочистий, піднесений характер, що передається хоральною фактурою і нагадує хвалебну оду Богоматері, «це славослів'я як реальній Марії, так і Її образу-символу» [117, с. 141].

Музичній мові твору притаманна широка мелодична лінія вокального типу, яка проводиться кілька разів, але в процесі розвитку зазнає незначних змін. Вона звучить переважно у високому регістрі, що надає їй молитовно-споглядального характеру. Одне із проведень теми супроводжується риторичною фігурою *catabasis*, що надає звучанню відтінку настороги, але розвіюється подальшим піднесенням, квазідуховним звучанням. Натомість легкий характер музики підкреслюється традиційними для джазової музики засобами: гармонічна «золота» секвенція, гармонізація одного із проведень теми септакордами, ритмічна варіантність (синкопи, особливі види ритмічного поділу). Такі риси письма притаманні творчості наставника Г. Гаврилець — М. Скорику, він також розпочинав свій шлях як естрадно-джазовий композитор, а пізніше майстерно вплітав джазові інтонації та ритми у свої академічні твори.

Ємність і стислість композиції п'єси «До Марії» забезпечуються поєднанням ознак кількох музичних форм. На передньому плані — тричастинність, але завдяки елементам гармонічного, ритмічного, фактурного, жанрово-стильового варіювання помітні й риси варіаційності, властиві інструментальній музиці,

а наявність різних варіантних змін у мелодиці надає п'єсі ознак, притаманних народнопісенній творчості. Ще один елемент, який наближає звучання до квазі-церковного — пікардійський каданс, але тут він дещо умовний, тому що реальне звучання завершується не мажорним тризвуком, а нерозв'язаним кластерним співзвуччям, у складі якого виразно чуємо високий третій ступінь ладу.

П'єса для струнного оркестру «До Марії» наче у зменшеному масштабі ілюструє всю широту творчого амплуа композиторки, адже бачимо поєднання рис попмузики — і молитовної, реального земного образу — із божественним, «великого в малому».

Мініатюру для струнних «**Хорал**» композиторка створила «за покликом душі»¹⁷, це був єдиний твір для оркестру серед низки хорових композицій, які створювалися в цей час. Після хорових концертів «Нехай воскресне Бог!», «Кроковеє колесо», кількох духовних та світських хорів оркестрова п'єса сприймається як ліричне одкровення композиторки.

Хорал — жанр, який має вокальну природу і за своїм змістом відповідає традиційним церковним піснеспівам. У різний час терміном «хорал» позначали різні аспекти. Спочатку він вказував на виконавський склад — хор (приблизно з XIV століття). Пізніше його стали використовувати для означення багатоголосних обробок одноголосних церковних пісень (з XVI століття). Перші такі обробки були моноритмічні, звідки і походить назва типу фактури — хоральна [254].

Твір написано для струнного оркестру. Таким складом виконавців підкреслено інтимний характер задуму, адже струнні інструменти є виразниками суб'єктивного світу переживань. Використання лише однієї групи інструментів надає звучанню камерного характеру.

Основна тема композиції має яскраво виражену мелодію, яка протягом твору звучить у верхніх шарах фактури. Це авторська тема скорботно-ліричного характеру. Їй притаманний неспішний розвиток, зосередженість на довгих

¹⁷ Інтерв'ю з Ганною Гаврилець. 28 вересня 2020 р. Особистий архів О. Полєтасвої.

тривалостях та плавний рух мелодії із заповненням більш широких ходів. Ці риси надають темі характерного звучання, що нагадує мелодії строгого стилю. Отже, уже в мелодії втілюється ідея статичності в русі.

Основний тип фактури, який використано у крайніх розділах форми — акордова, з фрагментами вкраплення підголоскових поліфонічних елементів. Саме фактура є тим основоположним елементом, який набуває символічного значення. У творі втілено основні ознаки хоральності: акордовий виклад, неспішний розмірений рух, серйозність загального характеру звучання. Семантика жанру хоралу передбачає і відповідне образне наповнення твору Г. Гаврилець — трагічний стан з утіленням ідеї самотності.

Характерною ознакою першої частини є багаторазове повторення основної теми, для якої властива метрична перемінність — композиторка подовжує тривалість тактів (до 5/4) в місцях, де використовує зупинку на довгих тривалостях, надаючи їм, таким чином, вагомості.

Тема проходить у перших скрипок, інші інструменти утворюють гармонічний супровід. Для нього характерна тривала зосередженість на одній гармонічній барві. Розвиток теми проходить на тонічному органному пункті, що також вносить елемент статичності. Зміна гармонії розтягується в часі постійними затриманнями в окремих голосах. Ритмічна комплементарність досягається й обігруванням акордових звуків.

Гармонічна мова експозиційного розділу ґрунтується на неспішному розгортанні повного гармонічного звороту. Композиторка використовує звучання мажорної субдомінанти, а потім її дезальтерує. Такий засіб сприймається як короткий проблиск надії та кристалізує змістову ідею твору — прагнення досягнути вершини та неможливість це реалізувати. Допоміжні мелодичні секундові ходи в середніх голосах, якими завершується перше проведення теми, надають статичному звучанню рис прихованого руху.

У другому проведенні теми (другий період форми) виділяється темброве оновлення звучання, адже склад виконавців обмежується спочатку лише альтами

та віолончелями. Попри це, спостерігається поступове позвавлення у середніх голосах, які набувають виразнішого значення. У цих підголосках зароджується обертальний мелодичний елемент, який стане основою для наступної частини твору.

Середня частина контрастує з крайніми за темповими (*con moto*) і ритмічними ознаками. Основну тему викладено в тремолоючому звучанні, що надає ефекту мерехтіння. Вона побудована на обертальному оспівувальному мелодичному звороті, який визрів із тканини першої частини й апелює своїми ознаками до риторичної фігури *circulatio*. Музичний матеріал частини розвивається за хвилеподібним принципом. Кожна мелодична хвиля немов закручується і потім виринає назовні, утілюючи, таким чином, посилення емоційного хвилювання. У музиці це посилення реалізується за принципом масштабно-тематичної структури підсумовування. Завершується тематичний виклад секвенційним шлейфом, який стане основним тематичним ядром кульмінації твору.

У середніх шарах фактури використано інтонації *lamento* й риторичну фігуру *catabasis*, що надає звучанню тривожного настрою, який у процесі розвитку набуває ще й рис приреченості.

Кульмінація побудована на динамічному і тембровому контрастах, а інтонаційною основою тематичного матеріалу стала тема-шлейф. Такими засобами в кульмінації підкреслено тиху самотність людини на тлі загальної радості. Низхідною секвенцією посилюється трагічність звучання. Композиторка наче продемонструвала нам високу мрію, до якої прагне людина, але, не досягнувши бажаного, вона знесилюється у своїх стремліннях і розчаровується.

Використання риторичної фігури *anabasis* у високому регістрі в партії перших скрипок надає звучанню ефекту примарності, ефемерності. Дисонансні акорди, які звучать у розкладеному викладі, сприймаються як демонстративний крик відчаю. Останнє проведення одного витка теми *circulatio* в ритмічному збільшені і з елементами канонічної імітації між першими й другими скрипками

формує враження, наче людина, змирившись з невідворотністю буття, пливе за течією життя, нав'язаною суспільством.

Вектори настрою у перших двох частинах втілюють ортогональну картину буття, яка згладжується в третій частині. Повертаються тривалі й неспішні гармонічні переходи на фоні звучання основної мелодичної теми. Такі довготи в мелодії і гармонії — характерна риса композиторського почерку Г. Гаврилець. Цю ж техніку використано й у таких симфонічних творах, як «Canticum» для струнного оркестру, Симфонія-диптих (друга частина), симфоніета для альту і струнних «A-corda» й інших. Тихою згадкою про пережите сприймається звучання теми середньої частини наприкінці твору, яка розчиняється в останньому кластері.

Г. Гаврилець створила яскраву оркестрову п'єсу, у якій на різних рівнях музичними засобами втілюється діалог епох: звернення до жанрових ознак хоралу в авторській інтерпретації, використання сучасних гармонічних засобів поряд із риторичними фігурами. Типова риса композиторського письма — статика в русі — реалізується витриманими тривалими в часі звуковими барвами, які водночас мають і динамічний імпульс. Використані засоби зумовлені загальною ідеєю твору — втілення образу стомленої людини, яка змушена пристосовуватися до законів соціуму.

3.2.2. «Капричіо на честь Святого Миколая»

У наш час день Святого Миколая — одне із найбільш очікуваних і радісних дитячих свят. Згідно з давнім віруванням, у ніч із 18 на 19 грудня Святий Миколай ходить по хатах, приносить дітям подарунки і кладе їх під подушку. Це лише одна із традицій, за якою вшановували пам'ять Святого Чудотворця, але саме вона має великий виховний потенціал, навчає моральності, турботі про інших, доброті та вірі в диво. Діти пишуть Святому листи про свої хороші та недобрі вчинки, просять вибачити їм погану поведінку, а також зазначають, який подарунок їм хотілося б отримати [167]. Значного поширення в Україні

набула народна пісня-колядка про Святого Миколая, яку виконували під час різдвяних свят. Є відомості про побутування різних варіантів цієї пісні: крім «класичного», сучасного (спрощеного), із патріотичним змістом, є також слобожанський, полтавський і галичанський варіанти колядки. Відмінності стосуються переважно вербального тексту пісні, а в музиці зазвичай зберігається інтонаційний зміст. Сьогодні, як і раніше, ця пісня входить до святкового дитячого репертуару.

Традиційний варіант пісні має чотири куплети, які містять заспів та приспів. Заспів складається із двох елементів: перший — висхідний поступовий рух четвертними, другий — більш активний, з обертовим мелодичним рухом. Цей зворот двічі звучить у приспіві і доповнюється низхідним рухом кадансуючого типу (приклад 3.4). Про давнє походження пісні свідчить її вузький амбітус та елементарні мелодичні звороти, що зумовлено також адаптацією до дитячого виконання, адже в дітей ще мало розвинені вокальні можливості. Натомість притаманний колядці перемінний розмір додає звучанню певної імпровізаційності й рубатності. В окремих джерелах перемінна метрика представлена більш широкими розмірами, вочевидь для підкреслення неспішності виконання (4/4, 6/4; 4/4, 3/4).

Г. Гаврилець змалечку обізнана з традиційною музикою, вона з дитинства була активною учасницею різних народних святкувань, пов'язаних з обрядовими діями і християнськими віруваннями. Не є винятком і день Святого Миколая. Зі спогадів композиторки дізнаємося, що маленькою вона завжди з особливим трепетом очікувала цього свята: «Це було одне з найбільших свят для мене як для дитини і гарний стимул добре поводитися, адже Святий Миколай будь-кому подарунки не приносить — він може дати й різочку»¹⁸ (додаток А 39). Тож зрозуміло, чому, будучи вже зрілою мисткинею, вона прагне відтворити дитячі спогади й переживання в музичних творах. Оскільки для Г. Гаврилець це свято є символом нестримної дитячої радості й утіхи, вона

¹⁸ Інтерв'ю з Ганною Гаврилець. 12 травня 2021 р. Особистий архів О. В. Полетаєвої.

звертається до жанру оркестрового капричіо — щоб якомога природніше втілити настрої та почуття, які вирують у цей день.

Приклад 3.4.

Колядка «А хто, хто Миколая любить»

Помірно
♩ = 90

Галичина. З друкованих джерел

А хто, хто Ми - ко - ла - я лю - бить, то - му Свя - тий
а хто, хто йо - му вір - но слу - жить,

Ми - ко - лай на вся - кий час по - ма - гай, Ми - ко - ла - ю!

Капричіо (італ. *capriccio*, фр. *caprice* — буквально, *примха*, *каприз*) — це жанр, який має багатовікову історію формування й розвитку (з XVI століття). Він сформувався у європейській музиці, зазнавав численних змін протягом свого становлення й розвитку, а згодом знайшов свій вияв і в українському музичному мистецтві. Спочатку це була інструментальна п'єса вільної форми, близька до фантазії та ричеркара, бо ґрунтувалася на імітаціях і навіть передувала зародженню фуґи. Це були віртуозні твори, інколи з використанням звукозображальних прийомів. В епоху романтизму капричіо почали трактувати як жанр віртуозної інструментальної (скрипкової та фортепіанної) п'єси. В оркестрових капричіо, які теж сформувалися в цей час і за своїми жанровими ознаками були близькі до фантазії, митці відтворювали національний колорит звучання, використовуючи характерні інтонаційні звороти й ритми. Сучасні капричіо для симфонічного оркестру — це приклади жанру мініатюри з утіленням принципів «картинного симфонізму» [201, с. 324–325].

Найбільш узагальнене визначення терміна знаходимо у статті Чжан Таньтянь [261]: окреслено історію формування жанру, його еволюцію, розкрито трактування терміна в різних джерелах, виявлено жанрові особливості, які формувалися протягом усього періоду його функціонування. На основі цього дослідження зроблено висновок, що капричіо «являє собою невелику, “примхливу”,

суперечливу за характером, швидко, віртуозну інструментальну п'єсу (для інструмента-соло або оркестру), часто програмного змісту (прихованого або явного); зазвичай досить вільну за формою; насичену несподіваними (гармонічними, ритмічними, фактурними, змістовними) зворотами і зіставленнями, з можливим гострим, пікантним ритмом і синтезом різних жанрових ознак» (додаток А 40) [261, с. 198]. Ці характеристики доцільно доповнити ще прагненням композиторів відтворити національний колорит звучання, застосувавши прийоми звукозображення (у пейзажних замальовках, побутових сценках) і використавши народні мелодії [201], що особливо активно виявилось у творчості українських композиторів.

Першим з українських митців до жанру інструментального капричіо звернувся М. Лисенко («Елегійне капричіо» для скрипки й фортепіано, 1894), а в симфонічній музиці — С. Людкевич (Капричіо для симфонічного оркестру, 1902). Ці композитори започаткували традицію, яка набула активного розвитку в українській музиці (додаток А 41), зокрема й у творчості Г. Гаврилець. Її творчі спадкоємні зв'язки можна простежити, починаючи від першопрохідця в жанрі симфонічного капричіо — С. Людкевича. Його твір цього жанру був написаний у період, коли композитор активно вивчав народнопісенну спадщину й опановував національний стиль. «Капричіо» мало дві частини — ліричну повільну й танцювальну швидко, що втілювали популярні тоді думка і шумка [77, с. 193].

С. Людкевич був творчим наставником для цілого покоління композиторів, зокрема й для М. Скорика. У його творчому доробку також є приклади звернення до жанру капричіо. Уперше композитор застосував капричіо в четвертій частині Партити № 3 для струнного оркестру (1974). Загалом ця композиція — один зі зразків неокласичного стилю у творчості митця, а капричіо сприймається як віртуозний, фантасмагоричний твір. Пізніше композитор здійснив транскрипцію 24-х «Каприсів» Н. Паганіні для скрипки соло (1982–1983), а згодом створив версію для симфонічного оркестру (1989–1998), застосувавши принципи «стильової гри», що втілено дотепними зіставленнями музики

минулого й естрадних мотивів сучасності [80]. Ця оркестрова версія лягла в основу балету «Каприси», який був поставлений у Національному театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка 2011 року.

Г. Гаврилець, як учениця М. Скорика, тобто представниця вже третього покоління, теж утілює у творчості ідейні засади жанру капричіо. Композиторка звертається до нього двічі: «Капричіо на честь Святого Миколая» для камерного оркестру (2008) і «Капричіо» для флейти, кларнета, альт-саксофона і струнного квартету (2012).

«Капричіо на честь Святого Миколая» — це зразок жанру мініатюри, який у творчості мисткині представлений досить багатогранно. Такі опуси завжди створювалися паралельно зі зразками крупної форми. Це оркестрове «Капричіо» було написане поряд із такими творами як третя симфонія «Паралелі» та «Miserere» для хору з оркестром, і на цьому фоні вирізнялося легкістю звучання й оптимістичністю задуму. Твір написаний з нагоди концерту до 50-річного ювілею композиторки. Святковий авторський концерт відбувся в залі імені Миколи Лисенка Національної філармонії України, а твори виконував Національний ансамбль солістів «Київська камерата» під орудою В. Матюхіна. Знаковою була дата заходу — 19 грудня (день Святого Миколая), тому Г. Гаврилець вирішила підготувати для слухачів сюрприз — «Капричіо на честь Святого Миколая». Твір має програмну назву, що характерно для обраного жанру. Така програма узагальненого типу зумовлена тим, що мисткиня надає у творі музичну характеристику основного образу — Миколая Чудотворця, звертаючись до змісту й ідеї народної пісні-колядки. Ще одна ознака, пов'язана зі специфікою жанру, — вільна будова музичного твору. У «Капричіо» Г. Гаврилець можна виокремити три розділи, що зумовлено пануванням у них різних образних сфер та превалюванням відповідного тематичного матеріалу.

З перших звуків «Капричіо» налаштовує слухача на радісний і піднесений настрій. Цьому сприяють засоби, використані у творі, а саме — трелі у флейти на тлі тремолоючих звуків трикутника й скрипок, виконаних штрихом

sul ponticelo. У такому обрамленні вже у вступі зароджується трихордова поспівка, яка далі розростеться до повноцінної теми. Цей технічний засіб характерний для творчого почерку Г. Гаврилець, про що вона неодноразово згадує: «Один, два, три звуки — це свого роду музична молекула, з якої можна щось збудувати. Все починається з якоїсь маленької тематичної моделі. За таким моментом, напевно, можна розпізнати мій стиль і почерк» [цит. за: 117, с. 97]. Цим комплексом закладено підґрунтя для створення казкової атмосфери, у якій формуватиметься, розвиватиметься й утілюватиметься ідея улюбленого дитячого свята і його головного героя — Святого Миколая. Загалом, щоб зрозуміти цю ідею, яка сформульована у вступі, варто зануритися в дитячі спогади і згадати свої відчуття напередодні свята — приємну радість, піднесення й трепет від очікування подарунків. Тому вступ починає звучати наче віддалено і поступово наближуючись — як відчуття прийдешнього свята.

Тема радості, якою починається основний розділ твору, «виросла» з інтонацій вступу. Оскільки день Святого Миколая — це загальнонародне дитяче свято, то музичні інтонації максимально наближені до фольклорного звучання. Так, перше проведення теми композиторка доручає флейті, тембр якої нагадує звучання сопілки — українського народного інструмента. Трихордова поспівка в основі теми теж має народнопісенні витоки. Нестримним рухом розгортання музичної тканини вдало відтворено картину приємної метушні, якою супроводжується чи не кожне родинне свято. Подібну музичну мову, відтворюючи картину народного свята, використав й І. Стравінський на початку балету «Петрушка». Порівнюючи тексти цих творів, знаходимо багато спільного: використані тембри, прийоми гри, розріджена фактура на початку твору з подальшим її ущільненням і музично-інтонаційний матеріал для реалізації ідеї народної радості напередодні чи під час свята (див. додаток II).

Наступні кілька проведень теми примітні розширенням інструментарію (долучається група струнних інструментів), а відповідно й діапазону звучання усієї фактури і поступового наростання динаміки. Окрім того, спостерігається

й ускладнення гармонічної мови. Якщо у перших двох проведеннях теми радості супровід обмежувався лише легким *pizzicato* основними звуками автентичного звороту, то вже у третьому — він (супровід) виділяється колоритним звучанням діатонічних інтервалів, що утворюються паралельним рухом голосів. У середньому шарі фактури звучить квінтовий бурдон, який притаманний народному музикуванню. Таке голосоведення суперечить правилам класичної гармонії (додаток А 42), але додає яскравого фольклорного колориту, адже ці співзвуччя нагадують звучання народних струнних інструментів. Четверте проведення вносить новий емоційний відтінок за рахунок перегармонізації теми у мінорному нахилі з використанням натуральної домінанти. Усіма цими засобами посилюється ефект утілення ідеї наближення свята, а поступовим залученням до виконання теми радості якомога більшої кількості інструментів неначе зображено, як у душах усе більшої кількості дітей і дорослих зароджується приємне передчуття свята.

У процесі розвитку музичного матеріалу і зростання експресивності висловлювання в музичній тканині твору формуються інтонації головної теми — народної пісні про Святого Миколая. Перші такі зерна вриваються помірним поступеним рухом чвертками на тлі теми радості (ц. 6). Цей прийом дуже нагадує зародження теми оди «До радості» у фіналі Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена, коли на підступі до теми в хорі композитор доручає кілька проведень її перших звуків оркестру, наче готуючи плацдарм для величного звучання оди. Г. Гаврилець використовує такі ж засоби — вона тричі дає імпульс для появи теми народного першоджерела, де два проведення обмежуються початковим висхідним ходом, а останнє подано більш широко — звучить ціла фраза в гобоя і частини струнних інструментів¹⁹. Так композиторка наче по-доброму дражниться зі слухачами, вона лише натякає на відому тему, але

¹⁹ Подібну оркестровку використовує і Л. ван Бетховен в описаному фрагменті (див. додаток К).

не відразу проводить її в повному обсязі. Такі гумористичні вкраплення — ще одна ознака, притаманна капричіо як жанру.

Середній розділ твору присвячено втіленню образу Святого Миколая, який передається мелодією народної пісні. Перші її проведення, що звучать у терцієвому викладі й супроводжуються підголосками в різних голосах, характеризуються виразним та експресивним звучанням. Жвавість музичного розгортання зумовлена подальшим чергуванням і переплетенням двох тем — радості й Святого Миколая. Їх органічна взаємодія пов'язана зі спільним інтонаційним матеріалом. Тема радості наче виростає з матеріалу народної пісні, їй властивий такий же обертальний мелодичний принцип та ритмічна витіюватість, як і при співу народно-пісенного першоджерела. Композиторка не лише вводить у твір окремі фрази з відомої мелодії, а й проводить її повністю (з ц. 12). Тут вона звучить в акордовому викладі на тлі підголоскових ходів, які додають фантазійності. Цей ефект посилюється й використанням тембру трикутника, що нагадує звучання різдвяних дзвоників і вносить святковий колорит у звучання.

Відразу після мелодії пісні-колядки розпочинається завершальний розділ форми. Він має ознаки репризності, адже тут знову панує радісний вир початкової теми, яка звучить тепер в іншій тональності (*фа-дієз мажорі*) та за участі всього оркестру. Стрімкі проведення тематичного матеріалу в окремих інструментів та оркестрових груп мають віртуозний характер, що також підсилює ідею капричіозного висловлювання. Після такої загальної іскристої феєрії переломним моментом стають несподівані кластери у струнних інструментів, які переривають нестримний рух розвитку і спрямовують його до завершення (приклад 3.5).

Ці напружені співзвуччя супроводжуються мотивами теми радості, які поступово розчиняються в усе більш розрідженій фактурі, що нагадує початок твору, але у зворотному русі. Тут це сприймається як ефект віддалення, наче народне святкування залишається позаду і виринає лише у спогадах.

Приклад 3.5.

«Капричіо на честь Святого Миколая». Завершальний розділ

The musical score is arranged in a system with eight staves. The top staff (Violins I) is marked with 'arco sul tasto' and 'mp'. The second staff (Violins II) is also marked with 'arco sul tasto' and 'mp'. The third staff (Violas) is marked with 'arco sul tasto' and 'mp'. The fourth staff (Cellos) is marked with 'arco sul tasto' and 'mp'. The fifth staff (Double Bass) is marked with 'arco sul tasto' and 'mp'. The sixth staff (Violins I) is marked with 'arco sul tasto' and 'mp'. The seventh staff (Violins II) is marked with 'arco sul tasto' and 'mp'. The eighth staff (Violas) is marked with 'arco sul tasto' and 'mp'. The ninth staff (Cellos) is marked with 'arco sul tasto' and 'mp'. The tenth staff (Double Bass) is marked with 'arco sul tasto' and 'mp'. The score includes dynamic markings of *mp* and *mf*, and performance instructions such as 'arco sul tasto', 'ord.', and 'pizz.'. The time signature is 3/4.

Певної казковості звучанню додають також штрихи й технічні засоби. Так, у творі широко вживано сонористичний принцип потовщеної лінії, який представлений довгими трелями напружених вертикалей. Завдяки прийомам *sul tasto*, *sul ponticello*, *col legno*, *pizzicato*, *glissando* і тремоло створюються різні звукові ефекти, які посилюють ідею «капризного» висловлювання²⁰.

²⁰ Такий комплекс штрихів Г. Гаврилець широко застосовує в інших творах, зокрема у камерній кантаті «Погляд в дитинство», де вони також сприяють звуковому відтворенню дитячого фантазійного світу.

Отже, у «Капричіо на честь Святого Миколая» Г. Гаврилець використовує цілий комплекс засобів для реалізації різних аспектів свого задуму. Найперше — звернення до народнопісенного матеріалу («Пісня про Святого Миколая»), яке зумовлене втіленням загальної радості й картини свята. Це підсилюється й імітацією гри на народних інструментах, що додає звучанню національного колориту. Окрім того, лаконічність висловлювання і програмна конкретизація знайшли свою реалізацію в жанрі мініатюри, а саме — капричіо. Цим, своєю чергою, зумовлено такі риси твору, як віртуозність, фантазійність, несподівані ефекти й неочікувані повороти, бадьорість музичного розгортання і гумористичних краплень. У творі на різних рівнях утілено основні принципи творчого методу неофольклоризму, представлені в дослідженнях О. Дерев'янченко. Це дає підстави для висновку, що «Капричіо на честь Святого Миколая» — ще один яскравий приклад застосування прийомів, які характерні для авторського стилю письма композиторки, зокрема — розвиток традиції звернення до жанру капричіо, але з характерним поєднанням засобів академічної музики і фольклорного першоджерела. Серед них: використання народнопісенних інтонацій (трихордова поспівка), мотивна робота з матеріалом, майстерна оркестровка і яскраві штрихи, сонористична техніка, співзвуччя кластерного типу й неочікувані тональні зсуви. Усі ці засоби органічно переплітаються і створюють неповторну, грайливу, примхливу та променисту замальовку картини народного життя у неофольклористичному стилі.

3.2.3. Жанр симфонії (Симфонія-диптих)

В українській музиці на зламі останніх століть уже сформувалася певна традиція у зверненні до ідеї диптиху як циклу. Доцільно згадати хоча б «Симфонічний диптих» для симфонічного оркестру К. Цепколенко (1981), Симфонію-диптих для хору *a cappella* на слова Т. Шевченка Є. Станковича (1985), Диптих для камерного оркестру М. Скорика (1993) та ін. В усіх цих творах утілюється ідея зіставлення двох начал — дієвого, активного з ліричним, споглядальним,

інколи навіть трагічним (у другій частині Симфонії-диптиха Є. Станковича — «Плач Ярославни» — утілено широкий спектр лірико-драматичних переживань). На цьому фоні Симфонія-диптих Г. Гаврилець є продовженням традиції, але з авторським трактуванням дуальності жанру.

Для аналізу Симфонії-диптиха Г. Гаврилець доцільно звернутися до праці М. Арановського «Симфонічні пошуки. Проблеми жанру симфонії у радянській музиці 1960–1975 років» [8]. У ній сформульована теорія, згідно з якою симфонія «виймала з емпірики реальності абстраговану систему зв'язків і подавала її як узагальнену концепцію людського буття» [8, с. 15]. Розглядаючи жанровий інваріант симфонії, дослідник доводить, що вона містить у собі «канонізовану, гуманістичну концепцію Людини» [8, с. 17], яка представлена цілісністю її різних іпостасей: *Homo agens* (людина активна, дієва), *Homo sapiens* (людина мисляча), *Homo ludens* (людина грайлива), *Homo communis* (людина суспільна). Ця концепція стає «семантичним інваріантом симфонії як жанру, який варіантно реалізується завдяки його узагальненості» [8, с. 25]. Дослідник зазначає, що відступи від інваріанта можуть бути доволі значними, але головне, що має зберігатися, — «поєднання основних сторін людської сутності, особливо *дієвість* і *споглядання*» [8, с. 25]. Цей семантичний інваріант формує типізований шар симфонії, жанрово-структурний канон. Науковець доходить висновку: «Виділення із концепції Людини двох її сторін як панівних (*дієвість* і рефлексивно-медитативна) — характерна риса багатьох явищ симфонізму ХХ століття» [8, с. 38]. Це твердження доцільно розширити і на тенденції симфонізму ХХІ століття, розглянувши симфонічні твори Г. Гаврилець.

Теорію генетико-типологічного аналізу в сучасній українській музиці розвиває Олена Зінкевич. Вона висуває проблему «надійності й об'єктивності» [68, с. 41] оцінок музичних творів, які ще не перевірені часом, та, спираючись на дослідження Дмитра Лихачова [113], формулює тенденції, які характерні для музичного процесу від витоків до сьогодення. Визначаючи сутність генетико-типологічного аналізу твору, О. Зінкевич зазначає, що це «якісний

аналіз традицій, які в ньому проросли, та їх творча переробка» [68, с. 42], а обґрунтування для цієї методики знаходить у діалектиці загального й одиничного: «Діалектично взаємодіючи в художньому явищі, *загальне* (*те, що повторюється* — сприйняте в результаті генетичних, типологічних і контактних взаємодій) та *одиничне* (*неповторне* — характер співвідношень і переосмислення сприйнятих традицій) й утворюють *окреме* — індивідуальну подобу твору» [68, с. 42]. Серед принципів, які необхідні для такого аналізу, зазначено «розподіл спадкоємних зв'язків за морфологічним, часовим, функціональним та іншими ознаками» [69, с. 5]. Наведено також класифікацію морфологічних градацій спадкоємних зв'язків: зовнішня подібність (випадкова, учнівська), запозичення (навмисне, ненавмисне), наслідування (пряме, ненавмисне), спадкоємність (глибоке творче засвоєння традиції). Щодо функціонального впливу на систему дослідника виділяє градації: збудник, активний імпульс; стимуляція активної дії, орієнтація напряму; прискорення або гальмування процесу. О. Зінькевич пропонує також канали, рівні, аспекти наслідування, серед яких: світоглядний, проблемно-тематичний, стильовий, композиційний, мовний, універсальний, за часовою віссю (поступова, ретроспективна), колективна традиція (досвід), контактні (генезис), типологічні та міжнаціональні зв'язки (асиміляція, далекі композитори, школи). Завершуючи виклад методологічної бази генетико-типологічного аналізу, дослідниця наводить механізм спадкоємності (інструменти): трансформація, деформація, дифузія, синтез, асиміляція [69, с. 5–15]. Такий докладний, «рентгеноподібний аналіз», «спрямований на виявлення “перетину повторностей” і того, як вони переосмислені» [68, с. 43], дає змогу врахувати і засвоєні традиції, і генетичну пам'ять жанру. Саме такий аналіз набуває актуальності в дослідженні симфонічного доробку Г. Гаврилець, адже він дає змогу продемонструвати індивідуальний стиль композиторки.

Для характеристики ідейного змісту Симфонії-диптиха Г. Гаврилець доцільно звернутися до витоків філософських знань та їх проєкцій на сучасні дослідження. Так, відомо, що ще Фалес Мілетський (VI ст. до н. е.) вважав, що

навколишній світ складається з різних начал, а Г. Гегель (1770–1831) сформулював як окремий закон діалектики — єдність та боротьба протилежностей — ідею розвитку всіх явищ. Це підтверджує тезу бінарного світосприйняття через опозицію антиномій, що притаманно людському мисленню. Теорія бінарності стала основою для ідей структуралістів (Фердінанд де Соссюр, Клод Леві-Строс, Роман Якобсон), адже вони стверджують, що «...явища людського життя зрозумілі лише через їх взаємозв'язки. Ці відношення становлять структуру, а за локальними варіаціями поверхових явищ існують постійні закони абстрактної культури» [цит. за: 175, с. 35]. Міфологічну картину світу описує через систему бінарних протиставлень К. Леві-Строс. Як зазначають дослідники його творчості, розглядаючи культуру й досвід різних етносів, учений аналізує структуру міфологічного мислення, оперуючи «значним набором бінарних опозицій» [175, с. 39]. Отже, бінарність сприйняття навколишнього світу — це природна властивість людини, яка вкорінена «у міфо-релігійних і культурно-етнічних особливостях розвитку кожної окремої культури» [175, с. 43], тому закономірним є те, що композитори на свідомому та (чи) підсвідомому рівнях прагнуть відтворити ці ідеї, але на іншому, художньому, рівні.

Симфонію-диптих Г. Гаврилець, на перший погляд, можна назвати камерною, адже композиторка звертається до камерного складу виконавців — струнного оркестру, твір має лише дві частини. Але його музика демонструє глибоке емоційне начало, яке посилює концепційну ідею. У публікаціях музично-критичного спрямування про Симфонію-диптих Г. Гаврилець дослідники одно-стайно акцентують глибину композиторського задуму: «музика сама в собі», «архітектурний Космос» [319], «відчуття глибинних вібрацій цього світу і світосприйняття» [324], «космос душі кожної людини і людства загалом», «Людина і Вічність», «плинність буття» [335]. Отже, утілена в назві Симфонії ідея бінарності виявляється на структурному і змістовому рівнях. У першій частині відтворено сферу дієвості, музика є ритмічно-активною; друга частина — плинна,

статична у своїй споглядальності. А. Луніна зазначає, що таким композиторським рішенням наче «створюється ефект спалаху і згасання, завмирання» [319].

Перша частина повністю зіткана з уламків ритмічної формули, що постає як лейтритм усієї частини та є основним композиційним джерелом для розгортання музичної тканини. Подібний структурний елемент трапляється у вступі Третьої камерної симфонії Є. Станковича (приклад 3.6). Відмінність полягає в тому, що в другому творі — це є частина ритмо-інтонаційної побудови, яка разом із мотивом у флейти втілює у вступі Симфонії «принцип співставлення двох контрастних образів, що послужить основою драматургії всього твору» [86, с. 150].

Приклад 3.6.

Г. Гаврилець. Симфонія-диптих. Перша частина.

Основні ритмоформули. Лейтритм



Є. Станкович. Третя камерна симфонія. Вступ



Починається Симфонія проведенням лейтритму на звуці *re* у віолончелі. Так утворюється чотиритактова побудова, яка надаватиме ритмічній пружності музиці всієї частини. Експонується цей тематичний матеріал у вигляді діалогу між віолончелями: тема звучить то почергово, то імітаційно, що створює ефект тембральної гри. Г. Гаврилець виходить за межі традиційного трактування тональної системи — вона не зазначає ключових знаків, гармонічна вертикаль часто зводиться до кластерних співзвуч, які сприяють нівелюванню функціональності. Тому доцільно говорити про центральний елемент системи (термін Ю. Холопова), що зумовлено концентрацією на звуці *re*, який є основним для всіх побудов частини. Таку техніку письма використовував і М. Скорик. Він оперує поняттям «ладової функціональності», підкреслюючи цим модальний бік гармонії. Композитор стверджував, що традиційна ладова система ґрунтується

на інтонуванні двох інтервалів — тону й півтону, а «ладова функційність виникає через нерівномірність, відмінність якостей цих двох інтервалів і порядку їх чергування у звуковій послідовності» [206, с. 16]. Митець трактує тональність як дванадцятитоновий діатонічний лад, у якому поєднуються особливості багатьох ладів. Тому М. Скорик також не виписує ключові знаки у своїх композиціях, а формує різні ладові нахили в синтетичній єдності протягом розгортання музичної тканини творів.

Гармонічні утворення, які починають виникати на остинатному ритмічному фоні, свідчать про потяг Г. Гаврилець до використання гостро-дисонансних співзвуч. Це кроткі, виконані на *pizzicato* секунди (із т. 29), трихордові співзвуччя на кшталт *re — соль — ля*, поява яких розтягнена в часі поступовим взяттям звуків (із т. 43), і сталі, тривалі гармонічні утворення (із т. 54). З верхніх звуків акордів починає поступово кристалізуватися пластична мелодична лінія у віолончелей, яка у процесі розвитку набуває яскравішого, виразнішого звучання (тт. 71–75). Вона вносить тривожно-тужливий відтінок і репрезентує ліричну сферу образів. Гармонічне насичення загальної звукової тканини супроводжується розширенням використаного інструментарію — долучаються і високі струнні інструменти. Так у зіставленні пульсуючого урбаністичного лейтритму з мелодичними вкрапленнями ліричної спрямованості з'являється натяк на зародження конфлікту, який далі набуде масштабнішого розмаху.

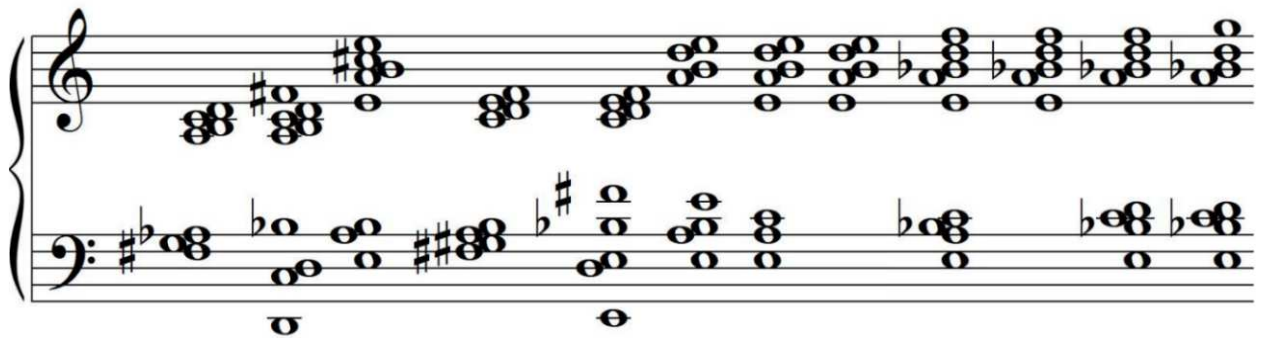
Своєрідним завершенням розділу можна вважати тимчасове зникнення лейтритму. На зміну йому приходить мелодія кружляючого типу навколо центрального елемента системи у скрипок (тт. 91–95). Своєю інтонаційною будовою вона нагадує ліричний тематизм, але в ритмічному зменшенні, що надає звучанню напруженого просвітлення, тому що в динаміці розвитку відчувається активізація напруження. Це підсилюється фоновим звучанням квартакорду. Завершується цей тематичний епізод квазіімітаційним діалогом між скрипками й альтами. Цим створюється ефект звукового мерехтіння, що переривається лейтритмічною пульсацією, яка виринає з новою силою.

Наступний розділ багато в чому споріднений із попереднім. Він також сповнений лейтритму, у ньому теж кристалізуються уламки мелодичних тем (тт. 124–129, 134–139, 142–147), які наче виринають нізвідки і так само в нікуди зникають. Ці тематичні елементи нагадують плачі-голосіння своїми фрагментарними проведеннями, подекуди ходами-вигуками на широкі інтервали з подальшим низхідним секундовим заповненням, раптовими обриваннями звучання, наче схлипування, декламаційною природою. Ці вигуки набудуть більш уособленого вираження у другій частині Симфонії, а тут, поки що, загальний динамізм розвитку спрямований до кульмінації.

Передкульмінаційна зона примітна тим, що відбуваються зміни в монолітності ритмічного фону. Тепер пульсація витримана не на одному звуці, а пульсують різноманітні кластери (приклад 3.7) у співвідношенні *sol* — *tutti*, з використанням зловісного, шиплячо-свистячого штриха *sul ponticello* і динамічних контрастів.

Приклад 3.7.

Г. Гаврилець. Симфонія-диптих. Перша частина. Пульсуючі кластери



Кульмінація являє собою оркестрове *tutti* і є продовженням лінії пульсуючих співзвуч у строгому оформленні лейтритмом. Після громіздкої звукової маси кульмінації емоційне заспокоєння досягається поступовим збалансуванням звучання. Такими засобами створюється картина наступу чогось неминучого, катастрофи, яка супроводжується поодинокими криками відчаю.

У кадансовій зоні повертається звучання монотонного звука *re*, який постає в оздобленні моторошним шурхотінням штрихів *col legno* та *sul ponticello*.

Цим досягнуто завмирання, коли вже майже згаслий звук на *glissando* «переповзає» *attacca* у другу частину.

Такий еkleктизм тематичного матеріалу і постійний пульсуючий ритмічний фон створюють враження хаосу, у якому миготять бляклі часточки невідомої матерії, передається своєрідна статика в дії. Таке ж враження справила ця музика і на А. Луніну після прослуховування Симфонії-диптиха під час виконання в рамках XXI Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону». Дослідниця зазначає, що в неї виникли «архітектурні аналогії, неначе з “хаосу” — структурних елементів матеріалу першої частини, вибудовувалася якась споруда» [319].

У другій частині слухач занурюється у сферу протяжливої за своєю природою сонористики. Ремаркою *Nobile* (благородно) Г. Гаврилець спрямовує його у сферу високої поезики. У цій частині основна мелодична тема звучить неодноразово і є виразником ідеї споглядальності, неспішного роздуму (приклад 3.8). Тема постає як обігрування звука *do*. Такий тематичний елемент було закладено в першій частині, але тут він не губиться у фактурній насиченості, а звучить виразно в перших скрипок на тлі потовщеної гармонічної смуги, яку утворюють інші музичні інструменти.

Ця тема зазнає певних змін, наприклад, один з її варіантів дещо розширений і в основі має висхідний напрямок (тт. 18–23), що надає звучанню дещо просвітленого характеру. Експресивності набувають епізоди, у яких тема проводиться в кількох голосах стретно (тт. 23–28, 110–115, 117–122) або з використанням горизонтально-рухомого контрапункту (тт. 29–36). Є ще варіанти теми, які вносять новий настрій — певну тривогу й неспокій. Вони звучать немовби в іншій тональності (хоча тонально-ладова система як така у Симфонії нівелюється), інколи розвиваються засобами низхідної секвенції (тт. 38–48).

Приклад 3.8.

Г. Гаврилець. Симфонія-диптих. Друга частина. Основна тема

Nobile

The musical score consists of the following parts:

- V-ni I 1-4: Violins I, dynamics *pp* and *mp*.
- Vln. I 5-8: Violins I, dynamics *p*.
- V-ni II 1-3: Violins II, dynamics *pp* and *p*.
- Vln. II 4-6: Violins II, dynamics *pp*.
- V-le 1-2: Violas, dynamics *pp*.
- V-le 3-4: Violas, dynamics *pp*.
- Vc. 1: Cellos, dynamics *pp* and *mp*, with a *col legno* instruction for the bassoon part.
- Vc. 2: Cellos, dynamics *pp*.
- Vc. 3: Cellos, dynamics *pp*.
- Vc. 4: Cellos, dynamics *pp*.
- Cb. 1-2: Double basses, dynamics *pp*.

Сонорна техніка письма, до якої звертається композиторка, має широкий спектр засобів для реалізації ідеї споглядання плинності буття, відтворення чогось надлюдського, того, що виходить за межі свідомості. Так, серед можливих типів фактурних утворень зазначимо крапки, які додають легких колірних штрихів у загальний колорит звучання. Ці звуки в партитурі виписані флажолетами, часто тремолоючі. У канву твору вриваються й короткі та довгі лінії. Виконання перших передбачає гру рикошету з переходом на *col legno*

(*ad libitum*), чим досягається звуковий ефект потріскування. Другі ж виконуються ковзанням, на кшталт глісандо, звуками без фіксованої висоти. Окремий шар фактури створюється потовщеними смугами гармонічних співзвуч. Частіше він формується у низьких струнних інструментів. Для утворення цієї гармонічної основи композиторка звертається до співзвуч кластерного типу, квінтakorдів, септакордів та нонакордів.

Останній розділ частини, який за своїми ознаками нагадує коду, не має підсумовуючої функції, він наче застигає на органному пункті (звук *do*, з т. 97) і педалює основні структурні елементи — неспішне розгортання довгот поряд із багаторазовими повтореннями основної мелодичної теми та вкрапленнями «тріскоту». Завершення частини не сприяє відчуттю стійкості, навпаки, таким чином немовби втілюється нескінченність і плинність буття, дається можливість подальшого продовження існування, якщо не у звуковому вимірі, то, хоча б, у концепційному.

Дослідники симфонії здавна відзначали її виражальні та функційні можливості, починаючи від «об'єднання маси в єдиному переживанні» [15, с. 22] до втілення «концепції людського буття» [8, с. 15]. Симфонічна музика XX–XXI століть українських композиторів розвивалася під впливом світових тенденцій. Зокрема, у творчому доробку Г. Гаврилець спостерігаємо один зі сценаріїв розвитку жанру симфонії, який був описаний у працях М. Арановського. Ідеться про переосмислення традиційного структурного канону зі збереженням семантичного інваріанту. Прикладами слугують симфонічні жанри, представлені симфонією «Паралелі» (2008), Симфонією-диптихом для камерного оркестру (2010) та поемою для симфонічного оркестру «Знаки» (2013).

Отже, Г. Гаврилець написала твір, у якому запропонувала своє бачення одвічних проблем людства і втілила це відповідно до новаторського прочитання жанру. Насамперед це виявилось в семантичному ядрі жанру, яке було стиснуте до двох сторін концепції Людини — дієвості й споглядання (а це основний критерій, який має зберігатися у симфонічних творах, — згідно з концепцією

М. Арановського). Цю ідею композиторка втілює у двочастинному циклі, що також продиктовано новаторськими тенденціями до камернізації жанру. Перша частина є виразником світу окремої людини, з усіма його дисонансами й труднощами. Але коли у другій частині розкривається картина макрокосму всесвіту, тоді стає зрозуміло, що в масштабних вимірах цей маленький світ сприймається лише як «потріскування», яке залишає маленький шрам на полотні безкінечності.

Музична мова Симфонії характерна для творчого почерку мисткині. Вона відходить від традиційного трактування тональної системи та вдається до позаладової системи звукоорганізації — сонористики. Для організації музичної тканини Г. Гаврилець звертається й до барокових технік композиції (імітаційні проведення теми, стрета, горизонтально-рухомий контрапункт тощо). Звідси бачимо, що композиторка оновлює жанр і на рівні музичної мови, тематичних структур, драматургії.

Вона формує інтонаційний конфлікт у першій частині, «вклинюючи» тематизм ліричної сфери, але далі, наче крізь збільшуване скло, показує всю глибину цього ліричного начала. Таким чином підкреслюється опозиція двох начал: хаосу буденності — і плинності вічності; світу однієї людини — і макрокосму. Така «тенденція бачити світ у протиставленнях — це основа мислення представника західної цивілізації» [14, с. 120]. Це стало підґрунтям для ідейного задуму твору і сприяло становленню внутрішнього конфлікту, який сприяв розвитку драматичної концепції твору. Подібну ідею втілено і в Диптиху для камерного оркестру М. Скорика, але в його творі «розкривається глибоке особисте почуття в парадоксальному зіставленні з “легковажними” естрадними мотивами» [80, с. 15].

Генетичне коріння, яке простежується у творі, окремими своїми компонентами сягає давніх фольклорних витоків (плачі-голосіння), а також творчості наставників і соратників Г. Гаврилець — М. Скорика, Є. Станковича.

Отже, запропонований аналіз Симфонії-диптиха Г. Гаврилець із використанням бінарної опозиційності — це один із важливих аспектів дослідження на

шляху виявлення генетико-типологічних рис творчості мисткині, розкриття глибини її творчого *Я*.

3.2.4. Жанр симфонічної поеми («233 943 Falera»)

Історію українсько-швейцарських культурних зв'язків дослідники простежують ще від XVI століття [59; 202], а зараз активно діє Швейцарська культурна програма «Україна», яка знаходить свій позитивний відбиток у вітчизняній культурі. У музичній сфері можна виділити кілька напрямів розвитку цієї багатоміжової традиції, наприклад: гастрольна й конкурсно-фестивальна сфери, освітня складова, формування та діяльність полінаціональних колективів, здійснення аудіозаписів і видання творів, замовлення українським митцям музичних композицій тощо.

Традиція творчої співпраці між цими двома країнами зберігається й досі. Яскравим свідченням є творчість Г. Гаврилець, чий зв'язки зі Швейцарією мають системний характер, адже її творами жваво цікавляться швейцарські музиканти. Окрім уже згадуваних імпрез, зазначимо, що спеціально для швейцарського дуєту «Innovation Duo» (у складі Якуба Дзялака й Анни Дзялак-Савицької) написаний твір «Beyond Body and Soul» («Поза тілом і душею», 2007), який став обов'язковим у концертних програмах колективу. Спеціально для концерту з нагоди X з'їзду астрономів у м. Фалера (Falera) Сімон Камартін замовив Г. Гаврилець твір, який отримав назву «233 943 Falera» (2011), а 2019 року у швейцарському видавництві «Sordino» вийшла друком його партитура.

Хоч самій композиторці не доводилося споглядати краси Швейцарії наживо, з розповіді про головні пам'ятки Фалери мисткиня перейняла і майстерно відтворила в музичній композиції радість і навіть гордість жителів цієї маленької комуни (625 осіб станом на 2020 рік) кантону Граубюнден (Graubünden; Grischun). Річ у тім, що 2007 року за ініціативою астронома-аматора Хосе Де Кейруша (José De José De Queiroz) у Фалері було відкрито обсерваторію Мірастейлас (Die Sternwarte Mirasteilas). Саме тут за допомогою рефлектора

Кассегрена дослідник 21 листопада 2009 року виявив астероїд діаметром близько трьох кілометрів на відстані приблизно 315 мільйонів кілометрів від Землі і назвав його «Фалера». Астероїд отримав номер малої планети 233 943. Саме цим відкриттям зумовлені назва й ідея композиції Г. Гаврилець.

Враження від природи Швейцарії не раз надихали українських митців на створення музичних композицій. Так, Л. Дичко написала «Швейцарські фрески» — хорový концерт на тексти швейцарських поетів для двох читців, мішаного хору, органа й ударних (2002), у якому оспівала природу, людину і взаєморозуміння народів. Для цього композиторка звертається до текстів німецькою, швейцарською та італійською мовами, що надають твору автентичності: вони звучать між частинами у виконанні читців, тоді як хор співає ці тексти в перекладі українською мовою. У концерті хорове звучання наближається до симфонічного, максимально використовуються темброві, теситурні, звукообразальні можливості голосів із характерною для творчого почерку мисткині новаторською організацією звукового матеріалу.

Серед сучасних митців Г. Гаврилець була не єдина, хто в музичних композиціях висловив своє захоплення красотами саме Фалери. Раніше, 2004 року, Є. Станкович написав поему-концерт для скрипки з оркестром із програмною назвою «Menhirs da Falera». Твір було написано для музичного фестивалю «Menhir» (додаток А 43) у Фалері (проводився протягом 2004–2011 років) на замовлення С. Камартіна, який був тоді його директором та співзасновником.

Відомо, що у Фалері на вершині пагорба (1200 метрів над рівнем моря) є парк «La Mutta», який славиться гігантськими менгірами, розміщеними по всій його території. Ця пам'ятка віком понад 3500 років належить до бронзової епохи. Схема розміщення кам'яних валунів свідчить про те, що давні люди використовували їх як календар (вказують на літнє й зимове сонцестояння) та відмічали на них події планетарних масштабів — рух планет Сонячної системи і навіть синодичний період Венери. Ця давня пам'ятка та її тисячолітня історія не залишили байдужим українського композитора, а враження й відчуття

від усвідомлення всієї величності цього місця відтворено в його музиці. Музичними засобами змальовано ту монументальність і величність, якою сповнені гірські ландшафти Фалери з усіма її секретами та відкриттями. Музиці Є. Станковича властива оркестрова різнобарвність, що досягається використанням камерного складу оркестру, але з розширеною ударною групою. Так, поєднанням тембрів різних солюючих інструментів — скрипки, литавр, валторни — відтворено ідею могутності Всесвіту, його безкінечність і неосяжність, а також спроби людини його осмислити й зрозуміти. Дослідниця творчості Є. Станковича Євгенія Сіренко характерною рисою поеми-концерту вважає те, що митець «закріплює за певними тембрами конкретні образно-драматургічні функції» [205, с. 228] і визначає зв'язок між розгортанням подій у творі зі зміною тембрових комбінацій.

У такому творчому різноманітті примітно, що симфонічну поему «233 943 Falera» Г. Гаврилець часто виконують різні колективи, твір отримує схвальні відгуки критиків і публіки. Так, після швейцарської прем'єри місцева преса писала, що «цю нову сучасну музику слухачі сприйняли напрочуд відкрито, навіть захоплено» (додаток А 44) [356], а після української прем'єри на фестивалі «Музичні прем'єри сезону — 2012» у виконанні Національного ансамблю солістів «Київська камерата» (диригент — В. Матюхін) у пресі з'явився коментар, що композиторка запропонувала цікаве творче рішення, а «легка, іскриста, немов бризки шампанського, світла музика ... заграла несподіваними бароково-класичними барвами в дусі вітальних ренесансних опусів» та цілком відповідає ідеї твору [120, с. 17].

Сама Г. Гаврилець визначає жанр твору як симфонічну поему. Він сформувався в епоху романтизму та має низку характерних ознак, які виділяють його з-поміж інших споріднених жанрів (симфонічна фантазія, симфонічна картина). Природа симфонічної поеми як жанру пов'язана з літературною романтичною поемою, якою зумовлені її основні риси: превалювання одного образу,

синтетичний характер драматургії (взаємодія ліричного, епічного і драматичного начал) і композиційна свобода. Однією з найважливіших рис, які впливали на процес формування жанру, є програмність. Ірина Аппалонова [7] виокремлює літературу (поезія, драма, трагедія, легенда, казка, переказ, балада, філософський трактат), живопис і архітектуру як основні позамузичні прототипи, з яких бере початок симфонічна поема. Дослідниця також виділяє низку наскрізних тем мистецтва, що формують канон жанру, а саме: загальні проблеми буття, вічні образи культури, конкретні історичні події, доля реальних історичних персонажів, сюжети з античної міфології, міфологія інших європейських культур, комічні й гумористичні сюжети, автобіографічні мотиви, пейзажні й народно-жанрові образи тощо. Водночас науковиця зазначає, що «зміни в інтерпретації музичних образів і ширше — сюжетів — також розглядаються як один із чинників еволюції симфонічної поеми» [7, с. 13]. У дисертації І. Аппалонової наведено чотири рівні конкретизації програми, які притаманні цьому жанру: «назва твору загалом; наявність програмних підзаголовків окремих епізодів; введення вербальних пояснень до головних тем симфонічної поеми; використання особливої системи авторських ремарок, що допомагають у розкритті характеру героїв, передають відтінки їх настроїв, коментують ті чи інші сюжетні ситуації» [7, с. 14].

Окрім сюжетно-змістових параметрів, жанровий канон симфонічної поеми має ще й драматургічні та формотворчі особливості. Так, драматургічному канону симфонічної поеми притаманні: тріада епос — лірика — драма (з домінуванням того чи іншого складника залежно від історичного періоду); різні типи драматургії (моноелементна, парна, багатоелементна); динамічна логіка драматургічного розвитку (принцип напівхвилі, хвилеподібна, екстенсивна); жанрова трансформація образу; драматургічна модуляція.

Композиційний канон симфонічної поеми передбачає: наявність вільної, змішаної, поліфункційної форми; синтез принципів сонатної, циклічної, варіаційної, рондальної, контрастно-складової, концентричної та інших форм;

застосування методів моно- і лейттематизму. Тобто в історичній еволюції жанру простежується тенденція, коли кожен окремий твір має свою неповторну форму, продиктовану специфікою втілення змісту й ідеї.

Відповідно до цих критеріїв, симфонічна поема Г. Гаврилець для камерного оркестру «233 943 Falera» вже лише своєю назвою скеровує слухача на певний спектр образів, які будуть панувати у творі. Зважаючи на невелику передісторію та умови виникнення композиції, зрозуміло, що зі звукового полотна виринатимуть звуки природи, космічні образи й рефлексії людини від споглядання довколишнього середовища й усвідомлення величі, могутності всесвіту.

Композиція поеми розгортається за принципом тричастинності, але з тенденцією до наскрізного розвитку, адже тут немає дослівних повторів. Усі репризні розділи звучать значно видозмінено й динамізовано. Так композиторці вдається втілити ідею розвитку всього живого. Лише кода вносить статичний елемент, адже в ній лише повторено тематичні елементи, з яких постала вся композиція твору. Отже, простежуються й риси концентричності. Ця свобода у трактуванні форми — одна з основоположних ознак жанру симфонічної поеми (таблиця 3.2).

Таблиця 3.2.

Г. Гаврилець. «233 943 Falera». Схематичне зображення форми

А Перша частина такти 1–83			В Середній розділ такти 84–151	А₁ Реприза такти 152–191	А' Кода такти 192–227
а	а ₁	а'	106–128 — стрета 128–135 — пастораль 136–151 — гімн	171 — кульмінація	
1–41	42–66	67–83			

Музичною мовою відтворено дивовижні картини природи мальовничої комуни на південному сході Швейцарії. На початку твору формуються основні тематичні елементи (їх чотири), на розгортанні яких буде ґрунтуватися весь розвиток поеми. Починається вона тихим звучанням скрипок штрихом *col legno* спільно з арфою (перший тематичний елемент, тт. 1–4), яким наче змальовано перші проблиски світла, відображені у краплинках роси. Подальше

пробудження природи — спів пташок — відтворено тембром скрипок, що поступово долучаються до «хорової феєрії». Другий тематичний елемент — це трелеподібне награвання скрипки, яким, ймовірно, передано замилювання побаченим (тт. 5–9). Цей елемент разом із наступним тематичним матеріалом буде зазнавати найбільш активних змін у процесі розвитку твору. Постійне варіювання цих тематичних елементів дає підстави вбачати риси варіаційної форми. Третій елемент — короткі імітаційні проведення квазіімпровізаційних награвань — наче мерехтіння світла (тт. 20–21). Четвертий візуально асоціюється з космічними відблисками, «вторгається» у загальне звучання доволі несподівано завдяки своєму потужному інструментарію (дев'ять скрипок, три альти й арфа) і широкому мелодичному діапазону (обсягом нони). В експозиційному розділі ці теми звучать то почергово, то в контрапункті й за рахунок багаторазових повторень і поступової динамізації викладу створюють враження змушніння й величі.

Певною зупинкою цього розвитку стають сонористичні крапки на межі розділу, які вирізняються, окрім ритмічного чинника, ще й тембровим забарвленням вібрафона. Ці зупинки сприймаються як можливість вслухатися у сформований звуковий простір, водночас вони ілюструють потяг композиторки до сонористичних засобів.

Наступний розділ форми (a_1) побудований на трансформації третього тематичного елемента (мерехтіння). Перші його проведення тут звучать без упину і з варіантними повторами на тлі витриманих гармонічних співзвуч (прохідний зворот від нонакорду до ундецимакорду), а далі повертаються до свого імітаційного викладу, чергуючись із другим тематичним елементом (емоція замилювання з експозиційного розділу тут розвивається до відчуття захоплення). Окрім того, розширюється і склад ударної групи, що додає звучанню нових барв. Драматургічне розгортання спрямовано до кульмінації цієї частини. Вона ґрунтується на розвитку попередніх форм викладу, за винятком загального напрямку мелодичного руху — низхідні секвентноподібні ходи і динамічне

й фактурне згасання скеровують динаміку в інше, спокійніше русло. У наступному, репризному розділі скорочено й динамізовано знову звучать усі теми.

Зовсім інший образний зміст властивий музиці середнього розділу форми (В) — це ліричний центр твору. Основна його тема — протяжна, епічна за характером мелодія широкого дихання — з кожним проведенням набуває інших рис. Спочатку вона звучить у скрипок, а своєю красою і величиною апелює до могутнього образу Всесвіту — далекого і неосяжного. Вдруге тема проводиться стретно у низьких та високих струнних інструментів, отже охоплює ширший діапазон. Такий варіант теми наче втілює єдність земного, людського начала з незвіданим, позаземним. Пригадуючи історію написання твору, доцільною буде аналогія з тим, як звичайна людина пізнає глибини всесвіту й відкриває нові небесні тіла, і в такій єдності наче вибудовується гармонія світу. Втретє тема представлена в різних амплуа, спочатку вона звучить у духових інструментів, набуваючи пасторального відтінку, а починаючи з другого речення тему виконує оркестр *tutti*, що надає їй гімнічних рис. Це оспівування величі природи, всесвіту і радості людини. Хоча традиційне розуміння тональності у творі нівелюється, усе ж наявні окремі центральні опори, до яких спрямовано розвиток тематичного матеріалу. Так, у викладі мелодії в середньому розділі помітні кілька тональних центрів — *ля мажор*, *фа-дієз мінор*, *до-дієз мажор* і *сі мажор*.

Отже, у середньому розділі сформовано ще одну драматургічну лінію твору, яка пов'язана з ліричною сферою образності. Тут крізь призму людських почуттів передається образ всесвіту, а компоненти ці взаємодіють за принципом доповнюваного контрасту. Саме на зіставленні вічної антитези «людина — всесвіт» формується парна драматургія твору.

У репризі твору (А₁) продовжено тенденцію динамізації розвитку, адже розпочинається ця частина контрапунктом двох тематичних елементів із поступовим введенням третього. У виконанні всього оркестру ця музика набуває величального, радісного, піднесеного, захопленого звучання і нагадує вітальні ренесансні опуси (що й було відзначено у критичних публікаціях). Цей

рух спрямований до загальної кульмінації твору, яка звучить як апофеоз радості. Із бесіди з Г. Гаврилець дізнаємося, що основний посыл, який композиторка прагнула передати своїм твором, — це «позитивна емоція, бо саме у цій гарній місцевості (могло ж таке статися будь-де) було відкрито нове інопланетне явище»²¹. Завершується основний розділ форми темою космічних відблисків у зеніті кульмінації. Таким чином драматична логіка твору спрямована до вершини (принцип напівхвилі), адже фактично завершується кульмінацією. Однак звучанням завершального розділу — коди — немовби передано рефлексію спостерігача. У коді повертаються всі тематичні елементи, чим створено тематичну арку з початком твору. Відмінність полягає в тому, що після всіх перипетій фактура тут, порівняно з експозиційним викладом, є більш насиченою, застосовано й сонористичні засоби. Так, теми звучать на тлі витриманих потовщених гармонічних ліній, що сформовані кластерними вертикалями. Великого значення тут набуває і тембральна гра, адже кожне проведення теми космічних відблисків доручається іншому інструменту — то арфі, то вібрафону: це додає звучанню позаземної містичності, що підсилюється шерхотом маракасів.

Звернення до жанру симфонічної поеми дало змогу Г. Гаврилець легким і піднесеним звучанням розкрити ідею твору, скориставшись свободою, передбаченою канонами жанру. Композиторка вдається до узагальненого типу програмності, відображеної в заголовку твору. Це зроблено, ймовірно, щоб уберегти слухача від довільного тлумачення змісту і наперед розкрити поетичну ідею цілого, окреслити її головні моменти. Але водночас забезпечено й певну свободу у трактуванні сюжетності твору: адже, незважаючи на те, що твір присвячено невеликій кометі, усе ж космогонічна тема перебуває тут на задньому плані. Головне — це позитивна емоція, радість і захоплення тим, що відкриття було здійснено не будь-де, а саме у Фалері. І цією подією започатковано низку заходів (в астрономічній, туристичній і культурній сферах) — важливих не лише для Швейцарії, а й для інших країн, зокрема й України.

²¹ Інтерв'ю з Ганною Гаврилець. 02 серпня 2021 р. Особистий архів О. Полетаєвої.

Мисткиня трактує жанр симфонічної поеми, дотримуючись його сформованих канонів. Так, драматургію вибудовано за принципом напівхвилі, тобто наростання і завершення розвитку на кульмінаційній точці, але в кодї завдяки поверненню тематичного розвитку до початку твору сформовано завершену композицію, що свідчить про новаторський, авторський підхід композиторки до традицій жанру. Крім того, шляхом зіставлення і взаємодії двох образних начал майстерно відтворено антитезу «людина — всесвіт». Така бівалентність формує парну драматургію твору, що є традиційним явищем для симфонічних поем постклісівського періоду.

Згідно з композиційними канонами жанру симфонічної поеми, Г. Гаврилець також вільно трактує форму, поєднуючи риси тричастинності, концентричності й варіаційності. Усі ці засоби підкріплюються й музичною мовою, яка представлена характерним для композиторського почерку мисткині поєднанням сонористики і тонально-гармонічних засобів. Для більшого колористичного ефекту використано розширену групу ударних інструментів, терцієві «хмарочоси» (термін Н. Гуляницької) і кластерні співзвуччя.

Отже, творчість Г. Гаврилець — це самобутнє явище в сучасній українській музиці, яскравий зразок сформованого індивідуального композиторського стилю. Мисткиня працює в різних жанрах. Це і симфонічна музика, і камерно-інструментальні, і камерно-вокальні та хорові твори. У її симфонічному доробку є і масштабні полотна («Симфонічна поема», симфоніета для альту і струнного оркестру «A-corda», симфонія «Паралелі», Симфонія-диптих, поема «Знаки»), і твори-мініатюри («Canticum», «До Марії», «Хорал», «Капричіо на честь Святого Миколая», «233 943 Falera», «Hymnus»).

Індивідуальний стиль композиторки свідчить про унікальність її самовираження, але й він не є абсолютно «герметично-закритим». Творчому методу Г. Гаврилець притаманна єдність автентизму та «вокальної природи» композиторського мислення. Прикладом цього є низка інструментальних композицій, у яких простежується яскрава вокальна інтонаційність, фактурне оформлення

музичної тканини за хоровим типом. Наприклад: «Canticum», «Хорал», «Гімн», Симфонія-диптих, «До Марії» та інші.

Ще одна риса стилю композиторки — камерний характер творчості. На це вказують жанри мініатюри, склади виконавців, ідеї, змісти й емоційні спектри творів. Сама Ганна Олексіївна стверджує: «За манерою висловлювання і підходу до творчості я — камерний композитор» [117, с. 119].

У симфонічних інструментальних творах розкрито філософське амплуа Г. Гаврилець. У цих творах спостерігаємо прагнення композиторки відтворити багатогранність світу і множинність його сприйняття за допомогою багатоманітності музичних форм, оновлення тематизму й активного творчого застосування сучасних систем звукоорганізації.

3.3. Камерно-інструментальні та вокальні твори: образні орієнтири і стилістичні рішення

Камерна творчість Г. Гаврилець надзвичайно багатогранна і представлена як вокальними композиціями, так і інструментальними. Вокальні твори вирізняються тим, що в них найбільш рельєфно відчуються різностильові вектори творчості композиторки. У її доробку понад 30 пісень естрадного спрямування і всі вони написані на вірші українських поетів. Проте є і приклади більш академічної орієнтації, наприклад — романси на вірші Софії Майданської «Сніговиця», «Така земля холодна», «Колисанка».

Характерною рисою камерно-інструментальної творчості є те, що мисткиня прагнула заповнити прогалини у ніші національного репертуару для різних, часто нетрадиційних, складів виконавців. Так, поряд зі звичними за складом струнними квартетами (Перший, 1981; Другий «Reminiscence», 1997; Третій «Експресії», 2003), саксофонним квартетом (1991), духовими квінтетами (Перший, 1984; Другий, 1992) у портфелі композиторки є і «Диптих» для восьми віолончелей (2009) та «Капричіо для семи...» (флейти, кларнета, саксофона і струнного квартету; 2012). Є також твори для соло фортепіано, скрипки, гітари,

саксофона-сопрано, баяна; дуети альта, флейти, віолончелі, саксофона-тенора з фортепіано, двох скрипок, віолончелі й баяна.

Цикл із чотирьох п'єс для скрипки соло «Екслібриси» занурює слухача у вир народних інтонацій і танцювальних ритмів. З першої ж п'єси відтворюється картина народного музикування. Перші звуки, які беруться на відкритих струнах, — наче «проба інструмента» перед початком гри, а імпровізаційна манера виконання (авторська ремарка: *Moderato. Improvizaciono*), вільна у розвитку мелодична лінія, завершальні мотиви якої зосереджуються на звучанні трихордової поспівки, відсутність розміру й метричного поділу на такти відповідають ідеї неспішного награвання в народному стилі.

У другій п'єсі за рахунок викладу теми перемінними дуолями й тріолями, а також акцентованого звучання нот прихованого двоголосся, утворюється стрімка музика танцювального характеру, а органічними пунктами у другій частині створено алузію звучання народних інструментів. І хоча композиторка тут також доволі вільно трактує метр (розміру не зазначено, але є поділ на різні за протяжністю такти), цим не знівельовано інтуїтивне відчуття організованості музичного матеріалу.

Третій екслібрис занурює слухача в контрастну сферу народних інтонацій. Природа мелодизму цієї п'єси має витoki у вокальній музиці, а саме — колискових піснях. Мелодія тут концентрується на двох терцієвих інтонаціях (висхідній і низхідній) і побудована за принципом повторності, зазнаючи регістрових артикуляційних та динамічних змін, а також характеризується ритмічною і метричною свободою, що характерно для імпровізаційної природи жанру колискової.

Фінальний екслібрис — ще одна картина запального танцю. Його мелодія кружляючого типу з нерівномірними гострими акцентами й зупинкою на двох довших тривалостях наприкінці фраз нагадує звучання танцю коломийки, а подекуди поява «наче ненароком» відкритих сусідніх струн ще більше надає звучанню народного колориту.

Загалом, термін *екслібрис* має літературно-художнє походження, адже це «власницький знак у книзі у вигляді мініатюрного графічного зображення і тексту, якими підтверджується належність видання певній особі або бібліотеці, товариству чи певній установі» [334]. У сучасному вимірі екслібрис як жанр еволюціонував і змінив свій творчий лик та «отримав статус окремого художнього твору — мініатюрного за розміром і лаконічного за змістом» [334]. З огляду на цикл Г. Гаврилець, можна розширити коло характеристик і долучити ще музичний екслібрис. Оскільки ядро жанру визначає належність, то у своїх екслібрисах композиторка підкреслила своє національне походження завдяки зверненню до народних інтонацій, принципів музикування й жанрів, тобто того, що близьке їй по духу і визначає українську своєрідність. Таке ж твердження є і у праці Олени Афоніної, вона зазначає: «у контексті музичного мистецтва екслібриси ніби нав'язані попередньою культурою. Г. Гаврилець, як представниця західного регіону України, пише, що екслібриси викликають асоціації з народними піснями» [13, с. 57].

В іншому циклі із чотирьох п'єс, але для фортепіано, «**Гравітації**», розкрито експериментальну сторону композиторського амплуа Г. Гаврилець і продемонстровано її увагу до різних стилів і технік. Про твори цього циклу мисткиня згадувала: «...створювала їх, переживаючи певний стан, який був нав'язаний природою. У 1998 році 7 листопада випав сніг. Так інколи буває: зміни кліматичних умов можуть пробудити фантазію. До того ж бажання написати “Гравітації” було настільки сильним, що мені довелося перервати роботу над іншим опусом. Це був “Canticum”. Зізнаюся, що люблю поєднувати у творчому процесі створення різних творів — крупних форм і мініатюр» [117, с. 102–103].

Загалом, у цих п'єсах яскраво відчувається тяжіння до мінімалізму. Примітним є те, що композиторка використовує елементи серії. Досліджуючи цикл, музикознавиця Ірина Коханик [101] визначає жанр мініатюр як прелюдії, а маленький обсяг п'єс (№ 1 — 23 такти, № 2 — 33 такти, № 4 — 38 тактів,

№ 4 — 39 тактів) і принципи серіальності дали їй підстави провести паралель із творчістю А. Веберна.

Основні структурні й інтонаційні елементи циклу зароджуються з перших звуків і проникають в усі п'єси. Тематичне ядро становлять інтервали септима й секунда, які звучать у горизонтальній і вертикальній проекціях. Такі принципи розвитку зумовлюють фактуру, у якій поєднуються риси гомофонно-гармонічного й поліфонічного типів. Це сприяє утворенню складних гармонічних вертикалей (кластерні, кварто-квінтові структури, поліакорди). Особливість циклу полягає і в його плинності, композиторка тяжіє до сонористичних засобів як континуального типу (у №№ 1, 4), так і за рахунок репетиційності (№№ 2, 3). Це підкреслюється метричною організацією, яка характеризується свободою та відсутністю стабільної опори. У кожній п'єсі циклу простежуються алюзії на серійну техніку, але у фінальній це відчувається найбільш рельєфно, за рахунок синтаксичного поділу — вона наче зіткана з уламків теми.

Загалом, у циклі помітні риси індивідуального стилю композиторки, які характеризуються камерністю й мінімалістичністю, тенденцією до роботи з інтонаційним зерном, яке проростає в кожній п'єсі циклу. Лінійний принцип мислення породжує напружені гармонічні вертикалі й формує водночас мелодичні обриси, у яких відчувається романтичне світосприйняття композиторки. Попри імпровізаційну свободу викладу матеріалу в кожній п'єсі наявна чітка композиційна форма (у перших двох — тенденція до двочастинності, у третій — форма розімкненого типу, четвертій — тричастинна). Усі зазначені риси в образному аспекті наче формують антигравітаційну сферу, «нестійку рівновагу» (за І. Коханик).

Контрастною до цих характеристик постає вокальна, зокрема естрадна, музика Г. Гаврилець. Композицію на слова Ліни Костенко «**Музика нагадує про Вас**»²² створено на зорі композиторської діяльності мисткині. У поезії розгортається тематика згаслого кохання, спогади про яке навіює осіння природа

²² Вірш Ліни Костенко названо за першими рядками «Двори стоять у хуртовині айстр».

з її різнобарв'ям айстр — одного із символів осені. Метафори, які використовує Л. Костенко, посилюють трагічність, прірву між минулим, буремним і романтичним почуттям та самотністю, якій відповідає сумна природа реальності. Пісня вирізняється легкістю й невимушеністю звучання, авторка звертається до естрадно-джазової манери викладу, чим підкреслює меланхолію, відтворену в поетичному тексті. Звернення до традиційної куплетно-варіаційної форми з приспівом використано, щоб підкреслити ідею зривання спогадів, які нав'язані музикою та осінньою «хуртовиною». Ця пісня найбільш відома у виконанні Жанни Карпенко-Боднарук (додаток А 45) в аранжуванні Анатолія Карпенка (додаток А 46). Творчість Л. Костенко стала основою і для інших естрадних пісень композиторки, наприклад «Хай буде легко» та «Послухаю цей дощ».

Окрім згаданих пісень, до осінньої тематики Г. Гаврилець звертається ще й у жанрі камерно-інструментальної музики. Композиція **«Осіньна музика»** відома у двох версіях — для тенора-саксофона і фортепіано (1996) і для тенора-саксофона і симфонічного оркестру (2015). З перших звуків композиторка занурює слухачів в осінню атмосферу. Для цього вона звертається до звукового ефекту, який створюється дощовицею, та імітує звук дощу, а також *pizzicato* на одному звуці в арфі з ударами трикутника, які посилюють враження крапель. Далі в неспішному викладі з'являються гармонічні співзвуччя у скрипок. Кожна їхня поява наче повисає в повітрі й створює враження споглядання за осінньою природою, як одне за одним опадають з дерев пожовклі листочки. Особливого смутку цьому епізоду додають ламентозні інтонації у верхньому шарі фактури. Цей матеріал буде виконувати функцію супроводу для подальшого розвитку.

Темброве оздоблення основної теми мисткиня доручила саксофону-тенору. Звукове забарвлення цього інструмента також посилює меланхолійний настрій твору. Сама тема складається з чотирьох фраз, які то спадають, то навпаки, пориваються у вись і завмирають, наче сповнений глибокого смутку і навіть відчаю роздум людини.

Інший настрій утілюється в середній частині твору: музика набуває більш піднесеного звучання, а в окремі моменти навіть гімнічного характеру. Це досягається завдяки оркестровому *tutti* й темі, яка має мажорне забарвлення. Такий контраст сприймається як світлий, радісний спогад із минулого. Але повернення до початкового настрою в останній частині свідчить про те, що це була лише миттєвість серед навіяною осінню тужливої реальності.

Осінь в Г. Гаврилець — це пора роздумів, печалі й споглядання. У своїх творах вона звертається до символів цієї пори року (айстри, опале листя, дощ) і надає їм певні емоційні характеристики, які посилює відповідними музичними засобами.

Висновки до третього розділу

Жанрова панорама творчості Г. Гаврилець формується з хорових, оркестрових, камерно-інструментальних і камерно-вокальних творів. Працюючи з фольклорним матеріалом, композиторка надає перевагу обробкам пісенних першоджерел і стилізації в роботі з народними текстами. Обираючи музичні засоби для реалізації творчих задумів, вона спирається на свій величезний фольклорний багаж, що дає їй змогу створити органічні, справді народні дійства, концерти чи окремі мініатюри.

Духовна творчість Г. Гаврилець реалізується в руслі паралітургічної та позалітургічної музики. Мисткиня надзвичайно плідно й органічно розвиває багаті традиції золотої доби українського музичного мистецтва, зокрема М. Березовського. Композиторка працювала як із православними текстами й жанрами, так і з латинськими. Характерною особливістю її хорової спадщини є рівноцінність духовної та світської творчості. Образ Діви Марії (для композиторки — знаковий образ, оберіг, до якого вона не раз зверталася) утілено в різних жанрах: для хору з оркестром — «Stabat Mater» (розкрито в драматичному ключі), для струнного оркестру — «До Марії» (поєднання антитези духовного і земного), для жіночого хору — «Богородице, Діво, радуйся» (іконоподібний

образ відтворено у світлій православній молитві). У роботі над хоровими творами на тексти українських поетів розкриваються романтичні грані авторського стилю.

В оркестрових мініатюрах реалізовано ідею «великого в малому» (Є. Назайкінський). Серед основних засобів — поєднання різних стильових начал у межах одного твору, образні міксти, діалог минулого із сучасністю на рівні жанрів та музичної мови.

У «Капричіо» композиторка звертається до фольклорного матеріалу і майстерно й органічно використовує його у традиційному західноєвропейському жанрі, чим створює приклад авторського інваріанту. У симфоніях Г. Гаврилець дотримується основоположних принципів жанру зі збереженням семантичного ядра. Працюючи з жанром симфонічної поеми, мисткиня дотримується сформованих канонів, але трактує їх в авторській манері.

Камерна музика Г. Гаврилець вирізняється образним розмаїттям та розкриває ліричні грані авторського стилю. Композиторка звертається до стилістики фольклорних джерел, квазісерійної техніки та постромантичних засобів.

Багатовекторність стилю Г. Гаврилець характеризується єдністю протилежностей. Вона розпочинала свій творчий шлях популярною музикою, а у зрілій творчості зосередилася на сфері академічної симфонічної, хорової, камерно-інструментальної і камерно-вокальної музики. Композиторка активно використовувала народнопісенні зразки й писала духовну музику на канонічні тексти. Мисткиня увібрала досвід попередніх творчих поколінь і своєрідно й неповторно переосмислила його у власній творчості.

РОЗДІЛ 4.

ТЕМА ДИТИНСТВА У ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

Навчання у майстрів, діяльність і творчість яких пов'язана з вихованням дітей, суттєво вплинуло на творчі рішення і Г. Гаврилець. Вона, сама мама (свого часу її син Юрій навчався гри на скрипці), бабуся (онуки Соломія і Святослав змалечку долучаються до музичного мистецтва) і педагог (викладала у НМАУ ім. П. І. Чайковського), тонко відчувала специфіку дитячого мислення і прекрасно усвідомлювала потребу в дитячому репертуарі. Тому в численних композиціях Г. Гаврилець розкриває тему дитинства, пише твори для дитячого сприйняття й виконання.

4.1. Камерна кантата «Погляд в дитинство»:

драматургічні, композиційні і стилістичні особливості

Камерну кантату «Погляд в дитинство» Г. Гаврилець написала у віці 29 років (1987). Тоді вона була занурена у приємні сімейні клопоти, пов'язані з вихованням сина Юрка, якому на той момент виповнилося всього два роки. Йому твір і присвячено. Тому й звернулася композиторка до теми, близької дитячому світу.

Кантаті «Погляд в дитинство» властивий пошук особистої манери письма, адже цей твір — один із перших, написаний по завершенні навчання в аспірантурі, а отже на початку самостійного творчого шляху. Уже в цій кантаті простежуються ті тенденції, якими характеризуватимуться твори композиторки зрілого періоду: звернення до фольклорних жанрів, складна музична мова з використанням сучасних технік композиторського письма; утілення яскравої образності, властивої музиці для дітей. Закономірним стає і те, що Г. Гаврилець звернулася до текстів українського письменника-шістдесятника — Миколи Вінграновського, лауреата Державної премії України імені Тараса Шевченка. А присудили йому цю премію за збірники творів для дітей «Літній ранок», «Літній вечір», «Ластівка біля вікна», «На добраніч». Однак вірші, які обрала

композиторка для своєї кантати, у ці збірники не входили. Вони навіть були написані у різний час, і сам поет їх у цикл не об'єднував, але в їх музичному втіленні вибудовується цілий сюжетний сценарій. Серед них: «Вві сні наш заєць знову задрімав...» (1969), «Котик, котик...» (1968), «Прилетіли гуси...» (1964).

Для твору Г. Гаврилець обрала камерний склад оркестру — залучено всю струнну групу, високі дерев'яні духові інструменти і дзвіночки. Вокальну партію доручено сопрано. Кантата має три частини, які названі відповідно до літературного першоджерела.

Г. Гаврилець обрала за основу для кантати тексти М. Вінграновського, у яких він звертається до світу тварин (зайчик, котик, мурашка, гуси) і казкової сюжетності (ніч, сон). За допомогою підібраних музичних засобів ці тексти набули нового яскравого втілення.

Перша частина «Вві сні наш заєць знову задрімав...»

Чи не найперше, що чує дитина з вуст своєї матері, — це колискові пісні. Саме з ними пов'язані і спогади з дитинства, адже колискові є справжнім символом тієї пори. Невипадково звернення до цього жанру з метою відтворення світу дитячих образів є найбільш природним і часто використовуваним.

Перша частина кантати за своїм тематичним наповненням виконує функцію преамбули до дитячого світу. Авторка змальовує живу природу, але крізь призму сну. Перед нами постають образи зайчика, ночі, зорі, мурашки та ромашки, які персоніфікуються.

Форма частини має ознаки куплетно-варіаційної зі вступом, з рисами репризної тричастинності та з наскрізним розвитком музичного матеріалу. Межі розділів підкреслено змінами складу виконавців, музично-тематичного наповнення та сюжетної канви. Фольклорний жанр для Г. Гаврилець став основою для створення яскравої музичної замальовки, здійсненої з використанням сучасних засобів композиторського письма.

Починається частина оркестровим вступом, у якому відтворено образи світу снів, міражу. Органний пункт альтів на звуці *до* у синкопованому

ритмі та зі штрихом *non vibrato* надає йому застиглому характеру. Далі поступово нашаровуються інші інструменти (другі та перші скрипки). Перші гармонічні комплекси (тт. 3–4) утворюють терпке співзвуччя, у якому поєднується звучання квінти та малої секунди. З розвитком до струнних інструментів додаються і духові. Таким оркестровим кресендо сну Зайчика (головного героя основної частини) надано більшої реальності, тоді як звучанням секунд створено враження міражу, розмитості, нечіткості зображення, властивих сновидінням.

Перед вступом першої мелодичної фрази гармонічні барви згущуються. Високі струнні інструменти виконують співзвуччя із двох секст (*до* — *ля-бемоль*, *ре-бемоль* — *сі-бемоль*) у секундовому співвідношенні. Далі скрипки та флейта в унісон продовжують синкоповану ритмічну пульсацію альтів, а графічно — це погойдування на поспівці в обсязі збільшеної кварта звуками *фа* — *соль* — *сі* (наче погойдування колиски) із завершальним висхідним ходом на *ре-бемоль*. Це — кульмінаційний момент вступу, який підкреслюється всіма засобами музичної виразності: ритмічно (половинна тривалість після четвертих та восьмих), мелодично (широкий висхідний хід на зменшену квінту), гармонічно (усі інструменти утворюють звучання малої нони), динамічно (це вершина кресендо) і темброво (дублювання дзвіночками, які з'являються вперше і вносять казкову барву у звучання). Цей ефект посилюється і в партіях інших інструментів, які імітують заколисування. Так, у партії других скрипок звучить синкоповане погойдування на секунді *ре-бемоль* — *мі-бемоль*. Завершення першого етапу в розвитку твору супроводжується все тим же органним пунктом на звуці *до*, щоправда тепер в альтів і кларнетів із певними ритмічними варіантами. Секундове погойдування переходить до гобоїв і зміщується на звуки *фа* — *мі*. А заколискуючу мелодію — варіант першої мелодичної фрази — передано флейтам. Тепер це поступовий низхідний рух в обсязі чистої кварта звуками *сі-бемоль* — *ля-бемоль* — *соль* — *фа*. Казкових рис їй додає прийом *frulato*. Завершується вступ таким же інтервальним комплексом, яким і починався (секунда і квінта), щоправда, тепер секунда (*фа* — *соль*) заповнює квінту

(*do* — *соль*), а не додається до неї. Таке тематичне й інтонаційне обрамлення вступу надає йому рис самостійності, ознак окремого розділу зі своїм змістом.

Отже, уже зі вступу можемо собі уявити той ірреальний світ снів, який композиторка творить музичними засобами. Тут і органний пункт, і заколисуючі секунди (характерна ознака колискових), і повторення однієї мелодичної фрази, і стримана динаміка в межах *pianissimo* — *mezzo-piano*, і «мертовний», позбавлений обертонів штрих *non vibrato* у струнних, що надає специфічної застигlosti, і казкове *frulato* флейти, і зосередження на звучанні середнього регістру, і помірний темп (*Andante*). Така музика наче присипляє Зайчика.

Початок основного розділу частини підкреслено зміною тональності (тепер це *ля-бемоль мажор*), темпу (*Moderato*) і штриха у струнній групі (*vibrato*).

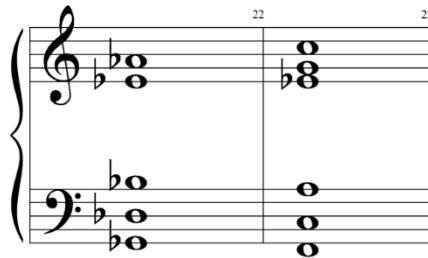
Зі вступу можна виділити три основних інтервали, які формують інтонаційну систему й усієї частини. Це — секунда, кварта і квінта. Саме цим комплексом і починається розвиток матеріалу. На фоні квінти *ля-бемоль* — *мі-бемоль*, що витримана майже протягом усього першого речення, звучить погойдування на квартах *мі-бемоль* — *ля-бемоль* та *фа* — *сі-бемоль* у скрипок (т. 17) і у віолончелей із контрабасами (т. 19). Цей хід набуває лейтмотивного значення, адже заколисуючий коливальний рух буде з'являтися протягом усієї кантати у різних варіантах. Секундові ходи та синкоповане повторення звука *до* доручено другим скрипкам.

В оркестровій партії композиторка наче відтворює те, що неможливо побачити, а можна лише уявити. Зі вступом вокальної партії це підтверджується літературним текстом: «Вві сні наш заєць знову задрімав». Короткі мелодичні фрази солістки щоразу перериваються інкрустаціями дзвіночків. Ці зупинки вносять спокій і неспішність розвитку матеріалу (як у колискових) та додають казковості звучанню завдяки обраним тембрам. На противагу інструментальним партіям, вокальна відразу демонструє доволі широкий діапазон (малої септими) і плавний розвиток матеріалу, що надає звучанню оповідного характеру.

Друга мелодична фраза — це запитання, яке супроводжується змінами в музичній мові. Завдяки малосекундовому зміщенню гармонічних співзвуч на перших долях тактів (тт. 22–23) звучання загострено, йому надано певної казкової забарвленості (приклад 4.1).

Приклад 4.1.

Перша частина «Вві сні наш засць знову задрімав». Перша строфа



Музичний матеріал оркестрового супроводу сповнений лейтмотивними погойдуваннями на квартах у віолончелей і контрабасів, тоді як альти виконують його обернений варіант із подальшим розвитком. Ритмічно (т. 24) це погойдування дублюється і другими скрипками, але на секундових ходах.

Завершується друге речення у паралельній тональності — *фа мінор*. Його кадансова формула витримана за класичними нормами: субдомінанта — домінанта — тоніка. Але у звучанні виділяється рух паралельними квінтами в нижніх голосах та ундецимакорд домінантової функції. Такі нововведення демонструють сучасне авторське прочитання класичних правил.

Останнє речення першої строфи характеризується поверненням до тональності *до мажор*, якою починалася вся частина. В останніх трьох тактах на фоні тонічного тризвуку розгортається діалог між скрипками, який ґрунтується на імітаційних проведеннях секундових і квартових мотивів. Низьким другим ступенем — звук *ре-бемоль* — вноситься у звучання певна настороженість, що пояснюється змінами образів у другому куплеті. Це супроводжується й змінами в оркестровці.

У першому куплеті композиторка звертається до струнного складу оркестру, лише зрідка доповненого коротким погойдувальним мотивом флейти (т. 23) та низхідними ходами в гобоїв і кларнетів (т. 26). Це зумовлено

інтимним характером змісту частини. Більш активне залучення духової групи спостерігається вже у другому куплеті, у якому образність виходить за межі світу Зайчика, описується те, що відбувається навколо.

Другий куплет контрастує першому також за ладотональним центром — розпочинається в *ля мінорі*. Оркестрове звучання збагачено тембрами кларнета й гобоя. «Колисковість» знову акцентовано: другі скрипки виконують заколисуючі секундові погойдування на тлі арпеджіо звуками *ля мінорного* й *соль мажорного* тризвуків у кларнета. В основі заколисувального мотиву — мала секунда *мі — фа* із попереднього куплету (він закінчувався ходами звуками *ре-бемоль — до*). У першому реченні куплету цей хід стає одним із основних музичних елементів, який із кожним проведенням дещо трансформується. Імітаційно викладений синкопований варіант теми з елементами прихованого багатоголосся формується на терцієвих перегукуваннях перших і других скрипок (т. 33–34), скорочений варіант почергово звучить у віолончелі і альтів (т. 35).

Такими поліфонічними засобами переконливо відтворено густий морок ночі, про яку йдеться в поетичних рядках. Певної таємничості звучанню надає також раптова зміна тональності (*фа-дієз мінор*) і хроматичні ходи у вокальній партії.

Останньою фразою солістки, імітаційно проведеною першими скрипками та флейтами, немовби змальовано мерехтіння зірочок на нічному небі. Образ зірки підкреслюється і в тексті. Подальший розвиток тематизму ґрунтується на своєрідному «вивільненні» голосів у мотивах із прихованим багатоголоссям, певному «розшаруванні» фактури. Мелодія вокальної партії імітаційно проходить у дуеті з флейтою.

З поверненням головного персонажа — Зайчика — у музику повертається рух паралельними квінтами в нижньому шарі фактури (з т. 38 і до кінця).

Починається цей розділ форми звучанням кластера *ре — мі — фа-дієз* у дерев'яних духових (т. 38) на трелі та скрипок (на звуках малого мажорного

секундакорду від *до*), далі гармонічний розвиток продовжується звучанням нонакорду (т. 40).

Розгортання мелодії супроводжується імітаційним проведенням її окремих мотивів (тт. 38–39) в альту й віолончелю із контрабасами (у прямому русі) та в гобоя (у зворотному), підтримується властивим жанру колискової секундовим погойдуванням (у струнних) з різним ритмічним оформленням (зокрема й у синкопованих варіантах), яке набуває лейтмотивного значення. Цим погойдувальним мотивом (в імітаційно-діалогічному проведенні у солістки та інструментів оркестру — перших скрипок, флейти, кларнета, альтів) супроводжується кульмінація (останнє речення куплету) усієї частини (тт. 42–43).

Функцію третього куплету (своєрідної інструментальної репризи) виконує оркестрова постлюдія, у якій, наче спогади про сни, проводяться всі теми чи їх елементи, що звучали протягом частини. Починається постлюдія секундовим мотивом із другого куплету в тональності *ля-бемоль мажор* (т. 44). Далі солюючий гобой виконує вокальну тему з першого куплету, але цього разу цілісно, без перерв між фразами (тт. 45–50). В інші інструментальні голоси повертаються властиві всій частині варіанти (не лише на секунді, а й на терції і кварті) лейтмотиву погойдування.

На завершення частини в сопрано повторюються останні слова, які в оркестрі підтримуються тризвуком VI ступеня і домінантовим септакордом. Замкненість і єдність форми забезпечується звучанням у кінці початкового мотиву (з першого куплету). Казкового відтінку надають розповіді останні «слова» у дзвіночків.

Отже, у першій частині Г. Гаврилець майстерно відтворює поетичний текст такими музичними засобами:

— гармонічними — рух паралельними інтервалами, секундове ускладнення терцієвих гармоній, терцієві співзвуччя-хмарочоси, кластери, несподівані тональні зіставлення (*до мажор, ля-бемоль мажор, фа мінор, ля мінор, фа-дієз мінор, мі мінор, ре мажор, ля-бемоль мажор*);

— ритмічними — синкопи, рівномірний погойдувальний рух;
 — поліфонічними — імітації;
 — мелодичними — широкий діапазон вокальної партії (від *до* першої октави до *ля* другої).

У музичній мові першої частини використано фольклорний жанр колискової пісні, поєднано традиційні засоби музичної виразності із сучасними. Єдності форми сприяє насиченість музичної тканини звучанням лейтмотиву та його варіантними проведеннями.

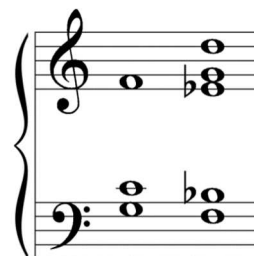
Друга частина «Котик, котик...»

Ця частина є ще одним прикладом утілення жанру колискової. Однак жанрові засоби власне колискової поєднано тут з елементами жартівливих дитячих пісень-лічилок, чим і зумовлено вдвічі швидший темп (*Allegretto*, $\text{♩}=\text{♩}$). Згідно з літературним першоджерелом, цей номер має три розділи, які об'єднуються поступовим рухом до кульмінації (третьій куплет) і завершуються завмиранням у кінці — як ефект засинання.

Починається частина активними акордами в усіх групах інструментів. Звучать вони на *mezzo-piano*, на штрихах *pizzicato* у струнних і *tenuto* у флейти й утворюють два основних гармонічних комплекси першого куплету — квартакорд і обернення нонакорду (приклад 4.2).

Приклад 4.2.

Друга частина «Котик, котик...». Перша строфа



Комплексом таких засобів створено образ традиційного для колискових персонажа — Котика, що тихенько підкрадається дрібними кроками. Про це йдеться в поетичному тексті. На протизагу одноманітному супроводу, вокальна

партія є доволі розлогою, що відразу привертає увагу. Їй притаманні ходи на широкі інтервали, які графічно оформлені в маятниковий коливальний рух. Інтонаційно вона виростає з мелодичного контуру акордів у флейти і дзвіночків. Після проведення першої вокальної фрази звучать варіанти її завершального мотиву в гобоя (збереження графічності), у низьких струнних (луноподібний варіант теми гобоя) та в солістки (у кадансовому звороті). Така повторність надає цій частині ознак колискової. Ці варіантні проведення супроводжуються змінами в гармонічному оздобленні. В умовах тональної невизначеності гармонічний розвиток здійснюється шляхом зіставлення акордових комплексів — септакорду від *ре-бемоля* і тризвуку від *до*, ускладненим доданою секундою (т. б). Завершеності музиці куплету надає зворот із каденційною функцією: псевдодомінантовий терцквартакорд від *фа*, який розв'язується у *соль мажорний* тризвук. Таким ускладненням і насиченням гармонічної канви відтворено наявну в поетичному тексті засторогу, підкреслену *ritenuto* у завершальній фразі вокальної партії: «*не ходи нам пізно*».

Два куплети форми пунктуаційно розмежовуються цезурою. Цим прийомом ще більше підкреслено початок нової хвилі у розвитку, яка виділяється ще й різким тембровим контрастом. Скрипки й альти виконують паралельні квартакорди (ними починалася частина) на *piano* штрихом *sul tasto*, що надає звучанню відтінку несправжності, примарності, відчуття насування чогось здалеку.

На цьому фоні у гобоя розвивається мелодична лінія, яка графічно нагадує маятниковий рух із першого куплету. Цей варіант теми підіймається у вищий регістр, розширюється його діапазон. Перед вступом солістки в супроводі гармонія ускладнюється квартдецимакордом. Така гармонічна напруженість зберігається й під час звучання вокальної фрази, що надає певної таємничості, якої вимагає образ ночі. Чистоквартова структура гармонії зберігається в нижніх шарах супроводу, а у верхніх виділяється хроматичний висхідний хід, який підводить до звучання кульмінаційного моменту куплету. У цьому епізоді звучить

tutti оркестру, на *forte* з подальшим *crescendo*, із загальним рухом шарів назустріч (нижній — підіймається, а верхній — спускається, т. 14).

Таке драматичне напруження раптово обривається і замінюється новим образом — сну. У музиці це супроводжується раптовим *piano*, кластерною гармонією, розщепленням тону *mi*, треллю в низьких струнних інструментів, штрихом *sul ponticello* у скрипок і новою мелодією кружляючого типу у флейти (з т. 15). Такі засоби надають звучанню зловісного відтінку, фантастичності.

Далі загальний антураж зберігається, а обертальна мелодія з'являється у вигляді різних варіантів у голосу зі скрипкою (тт. 17–18), у кларнета (т. 19), гобоя, голосу та скрипок *sul ponticello* (тт. 20–21). Це останнє проведення — транспонований варіант мелодії, щоразу вона проводиться за участю вокальної партії та з повторенням поетичного тексту.

У гармонічній складовій на зміну витриманому *сі-бемоль мінорному* квартсекстакорду (тт. 17–18) приходять активні септакорди (і неповний нон-акорд) на *pizzicato*, чим значно згущуються звукові барви (приклад 4.3). Більш активним гармонічним рухом, ускладненням фактури і зростанням динаміки готується третій, кульмінаційний, розділ форми.

Приклад 4.3.

Друга частина «Котик, котик...». Друга строфа



Третій куплет відмежовується тутійним звучанням на *forte*, а основне виражальне значення надається вокальній партії. Уперше тут цілісно виконується весь тематичний матеріал частини. У попередніх куплетах у сопрано звучали окремі фрази, які часто переривалися невеличкими оркестровими ритурнелями — ними змальовувалися образи поетичного тексту (Котика, ночі, сну).

Музичний матеріал, обраний для цього розділу, синтезований із попереднього тематизму. Маятниковий рух представлений як незмінно — у флейти (тт. 22–23), так і в різноманітних варіантах — у дзвіночків (тт. 22–26) та низьких струнних (тт. 23–24). Обертальний рух з'являється в партії других скрипок і альтів (тт. 25–26). У загальне звучання проникають навіть інтонації першої частини кантати — заколисуючий рух на секунду і кварту в низьких струнних (т. 27), створений на основі лейтмотиву.

Між останніми короткими вокальними фразами звучить початкова основна тема частини в гобоя (тт. 32–33) та її похідні варіанти у кларнета (тт. 35–36) й альтів (тт. 38–39). Цим надано структурі цілісності й репризної заокругленості. У художньому аспекті ця тема нагадує про образ Котика, який бешкетував та не давав спати на початку твору, а в цьому проведенні Котик також піддався чарам ночі і поступово занурився в сон.

Гармонічний фон зосереджено на кластерному співзвуччі (тт. 31–33), ундецимакорді (т. 34) та русі паралельними квінтами (тт. 35–39). Такими засобами характерна для класико-романтичної музики функціональність гармонії нівелюється, увиразнюються передусім її сонористичні властивості.

Завершується частина суцільним *diminuendo* (з італ. *зменшення*) в усіх застосованих засобах, поступовим розрідженням фактури, постійним повторенням останньої вокальної фрази з поступовим зменшенням гучності, що створює відчуття навіювання, присипляння та, у результаті, засинання на звучанні кластеру з використанням флажолетів та *divisi* струнної групи. Таким тремтячим, міражним акордом наче створюється відчуття заспокоєння та легкого сну.

Отож, у другій частині використано той комплекс засобів, що й у першій, однак його суттєво збагачено:

- звернення до жанру колискової;
- чіткість форми;
- багатство використаних штрихів та їх відповідних сонорних ефектів (*pizzicato, sul tasto, sul ponticello*, трель, флажолети й *divisi* струнної групи);

— застосування сучасних гармонічних засобів — ускладнених співзвуч (квартакорди, квартдецимакорди, терцієві хмарочоси, квінтакорди, кластери, акорди терцієвої будови із доданими та розщепленими тонами), секундове зіставлення звукових комплексів та їх формальне функціональне співвідношення;

— використання своєрідного мелодичного руху (маятниковий коливальний — наче погойдування колиски, кружляючий — як елемент навіювання, паралельними квінтами — як вплив фольклорної стилістики).

Усе це свідчить про майстерність композиторки та її вміння варіантно опрацювати матеріал. Залученням інтонацій із попередньої частини надано циклу єдності. Зазначеними засобами Г. Гаврилець чудово відтворила образи поетичного тексту — Котика (зокрема його ходи), таємничої ночі й загадкового сну.

Третя частина «Прилетіли гуси...»

Друга і третя частини кантати звучать *attacca*. Це дає змогу припустити, що вони пов'язані між собою сюжетною канвою. Якщо зважити на те, що результатом другої частини було поринання у сон, то третя частина — це вже сам сон (як видіння). Такому тлумаченню сприяє також і музичний матеріал частини.

Починається вона невеликим вступом у струнних інструментів. Тематичний матеріал тут узято з теми вступу першої частини, але оздоблено новими засобами. Перші звуки лунають на тремоло, з використанням сурдини і штрихом *sul ponticello*. Такими засобами звучання немов дематеріалізується, створюється лише натяк на звуковий образ — наче зображення відтворюється крізь серпанок міражу, сну. Цей розвиток підводить до звучання чергового терцієвого хмарочосу — ундецимакорду *фа — ля-бемоль — до — мі-бемоль — соль — сі-бемоль* (тт. 5–9), який разом із треллю на малій секунді (*мі-фа*) в дуєті гобоя і кларнета є фоном для фігурацій флейти звуками трихорду *ля — ля-бемоль — фа*. Такими засобами немовби змальовано подих вітру, разом з яким «*прилетіли гуси...*». Ряд терцієвих нагромаджень у супроводі продовжується звучанням нонакордів (тт. 10–14).

Повернення неспішного темпу першої частини надає звучанню вокальної партії рис оповідності, наче зображення того, що герой бачить уві сні. У цій частині поєднано риси, притаманні мелодіям попередніх частин (доволі широкий діапазон, коливальний принцип руху). Розспівування одного складу наприкінці фраз нагадують характерні для жанру колискової вокалізи — *гу-у* (тт. 9, 13, 21, 27), *тя-ах* (тт. 11, 17), *бо-о* (т. 15). Крім того, постійна зміна метричної пульсації та синкопи надають відчуття нестійкості, хиткості образу.

У другому куплеті форми змальовано образ Гусей у червоних чоботях, у рябеньких хустинках. Такою деталізацією поетичного образу зумовлено й багатство музичних характеристик, зокрема насичення фактури. Фонова функція переходить до духової групи (*frullato*), а в підголосках струнних звучать варіанти лейтмотиву — погойдувальні елементи з попередніх частин: секунди (у низьких струнних), кварта (у других скрипок); виділяється самостійна мелодична лінія перших скрипок — вони наче вступають у діалог із вокальною партією, яка в цей час звучить у високій теситурі.

Примітним є спрощення літературного першоджерела. У віршових рядках М. Вінграновський використав вислів «*зателали гуси*», що, можливо, не є словом зі звичного дитячого лексикону. Тому Г. Гаврилець замінила його на «*розказали гуси*», чим забезпечується розуміння змісту тексту, а також спрощує виконавське завдання для соліста. У наступному епізоді авторка вдається до засобів звуконаслідування, імітуючи це гусяче гелготання. На цей момент припадає кульмінація усієї частини, усі інструменти звучать *molto espressivo* на *forte*. Погойдувальні мотиви залишаються в низьких струнних і дерев'яної групи, повзучі секундові ходи доручаються другим скрипкам, тоді як перші виконують варіант вокальної мелодії другого куплету.

З появою раптового *piano* звучить вокальна партія з повторенням завершальної фрази. Такий прийом відлуння використовувався і в попередніх частинах. Окремі інтонаційні звороти сольної партії імітуються в різних інструментів.

Усе це супроводжується поступовим розрідженням фактури та поверненням до застиглих гармоній.

В інструментальній постлюді повертається матеріал вступу, з незначними змінами у штрихах (струнні звучать *non vibrato* із *sul tasto*) і поступово завмираючи. Останні чотири такти утворюють тематичну арку з першими звуками кантати — педалюванням звука *do*, але цього разу на фоні нонакорду. Цим прийомом наче закриваються перед глядачем куліси по завершенні вистави, яка була присвячена відтворенню образів дитинства.

В останній частині кантати узагальнено концепцію всього твору, ця частина виконує синтезуючу функцію у циклі. Г. Гаврилець апробує всі заявлені раніше музичні засоби та посилює їх сонорне навантаження. А також адаптує твір до дитячого сприйняття.

На основі аналізу кантати та побіжного огляду інших творів Г. Гаврилець можна зробити висновок, що у творах для дітей викристалізуються характерні риси письма композиторки. Хоча цей твір написаний в ранній період життєтворчості композиторки, але він — важливий для її творчого почерку, адже в кантаті формується стиль письма, накреслюються шляхи його подальших перспектив. Для цього циклу особливо важливим є те, що в утіленні відповідних образів авторка намагалася врахувати тонкощі дитячого сприйняття й багатство дитячої уяви. Так, бачимо, що протягом усього циклу переважає складна гармонічна мова, що спрямована на звуконаслідування та відповідні сонорні ефекти. Інтонційні звороти максимально наближені до жанрових вимог колискової. Також бачимо, що в циклі продемонстровано вміле володіння усіма можливостями оркестру та жіночого сопрано.

4.2. «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» Ганни Гаврилець як приклад використання сонорної техніки композиторського письма

Для дослідників творчості Г. Гаврилець фортепіанні цикли є важливими з погляду еволюції її творчого стилю. У них помітні риси, якими характеризується фортепіанна творчість композиторки і твори інших жанрів.

Цикл «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» складається з трьох творів: «Експромт», «Відлуння» (1996) та «Елегія» на тему української народної пісні «Гаю, гаю, зелен розмаю...» (1998). Композиції написані в різний час, а за своїм змістом є абсолютно самостійними, тому об'єднання їх у цикл є умовним. У цьому випадку дослідники керуються авторським визначенням жанру. Можна зробити кілька припущень щодо трактовки цих п'єс як цілісного циклу і під грифом «для юних піаністів».

Вносячи в назву циклу віковий орієнтир для виконавців («юні піаністи»), авторка визначає і рівень складності, який відповідає рівню учнів музичних училищ (коледжів). Звідси доцільно акцентувати й дидактичну функцію циклу, адже в ньому зібрано різні за технічними прийомами твори: романтична обробка народної пісні, експромт токатного типу та твір-спогад з цікавими сонорними ефектами. Отже, молодим виконавцям запропоновано зразок сучасної української фортепіанної літератури і розкрито широкий спектр творчих засобів і композиторських технік, які в подальшому будуть використовуватися і в інших творах Г. Гаврилець.

4.2.1. «Елегія» на тему української народної пісні

«Гаю, гаю, зелен розмаю...»

Тему української народної пісні, що лягла в основу твору, взято з пісенника²³ дослівно, витримується навіть тональність — *сі-бемоль мінор* (приклад 4.4).

²³ Перлини української народної пісні / упоряд. М. М. Гордійчук. Київ : Муз. Україна, 1991. С. 176–177.

Приклад 4.4.

«Гаю, гаю, зелен розмаю» зі збірника «Перлини української народної пісні»

Помірно, журливо

Га_ю, га_ю, зе_лен роз_ма_ю,
лю_бив дів_чи_ну. сам доб_ре зна_ю,
лю_бив дів_чи_ну, сам доб_ре зна_ю.

Фортепіанна п'єса — своєрідний зразок обробки з чергуванням власне вокальних (на кшталт варіацій на мелодію *ostinato*) й інструментальних епізодів, у яких розвивається тематизм пісні. Такі вокальні епізоди пов'язані з розкриттям суб'єктивного (інтимного) аспекту змісту, а інструментальні зорієнтовані на відтворення об'єктивного змістового поля. Тут збігається кількість проведення теми з кількістю куплетів пісні, а різними засобами виразності та фортепіанними можливостями розкривається і драматургія тексту.

У першому проведенні теми до одноголосного викладу мелодії пісні додаються підголоски, з яких утворюється гармонічна основа — фригійський зворот — рух паралельними квартсекстакордами, що завершується зупинкою на домінантовій гармонії: T^6_4 — VII^6_4 — VI^6_4 — D^4_7 .

Цією потовщеною лінією (додаток А 47) гармонічного супроводу поряд із неспішним, протяжним звучанням мелодії створюється враження, немовби пісня долинає здалеку. У вербальному тексті герой народної пісні звертається до природи і починає свою розповідь.

Друге проведення теми характеризується значним гармонічним пожвавленням і демонструє ще один варіант гармонізації мелодії пісні. Специфікою фактури зумовлено використання арпеджіато, що в цьому контексті спонукає

до аналогії зі звучанням гусельних переборів (як відлуння давнини). Динамізацією фактури, своєрідним «фактурним кресендо» підкреслено зав'язку конфлікту, згідно з поетичним текстом фольклорного першоджерела.

Третє проведення теми являє собою варіант попереднього куплету. Зберігається гармонічне вирішення, але зі значним згущенням фактури (акорди — розігруються, додаються окремі мелодико-гармонічні штрихи — крапки²⁴, приклад 4.5).

Приклад 4.5.

«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 наступна побудова, у якій використано типово романтичну акордову фактуру лістівського зразка. Кульмінація підкреслюється відповідними засобами виразності: динамічними (максимальна гучність — *fortissimo*), агогічними (*accelerando*), конкретизацією характеру виконання (*agitato, con elevazione, molto espressivo*), фактурними (проведення мелодії у потовщеному акордовому викладі), тональними (зміна тональності в 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. Цьому є підтвердження і в тексті народної пісні: у цих куплетах ідеться про

²⁴ Див. додаток А 48.

ворогів, які розлучили закохану пару, однак динаміка емоцій спокійна, врівноважена (герой пісні говорить про драму як про подію, яку вже пережито й осмислено): повертається виклад третього проведення теми з відмінністю лише в тому, що замість *mezzo-piano* та *dolce* звучить *piano* і *dolcissimo*.

Останнє проведення теми характеризується специфічним забарвленням, яке Г. Гаврилець визначає ремаркою *quasi campanelli*. Такий ефект досягається фактурними засобами. Тема звучить у високому регістрі, на *pianissimo*, з характерними розібраними акордами у супроводі. Узяті почергово звуки затримуються і зливаються в одну звучність так, наче реверберація різних дзвонів. Це тиха кульмінація твору, внутрішня напруженість якої досягається ще й завершенням домінантовим септакордом, який так і не знаходить свого розв'язання.

4.2.2. «Відлуння»

У творі ідея відлуння втілена на кількох рівнях. Перший — як відгомін давнини. Мелодія, якою розпочинається п'єса, стилізована під давні наспіви: невеликий діапазон, метрична нестійкість, варіантна повторність. У неспішному проведенні цієї теми неначе розхитуються амбітусні межі й поступово розширюється діапазон до квінти. Ознак автентичності звучанню надає також квазіімпровізаційна ритмо-метрична пульсація, що характеризується перемінним метром. Завершується мелодія кількаразовим повторенням одного звука, що далі буде, немов луна, звучати протягом усього твору. Цим засобом ще раз підкреслюється плинність часу, відтворена імітацією ходу годинника, а динамікою (*diminuendo*) передано ефект віддалення. Таким чином утілюється інший рівень ідеї — відлуння як звукова хвиля, луна. Цей принцип реалізується частим проведенням зазначеного репетиційного повтору та переходить у нерухому лінію (додаток А 49), яка 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), який характеризується 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 композиторка намагалася втілити віддаленість — часову і просторову, ефект міражу, затуманеність віками.

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

4.2.3. «Експромт»

У цій п'єсі розкривається ще одна сторона композиторської техніки — токатний віртуозний стиль реалізується за допомогою гостро-дисонансної музичної мови. Невеликий чотиритактовий вступ готує слухача до сприйняття загостреного звучання співзвуч, що утворюються, вони оздоблені синкопованим ритмом. Основне інтонаційне зерно, яке буде далі розвиватися крізь усю п'єсу — *мі-бемоль — до* — тут подано в чотирьох варіантах. Спочатку в супроводі секундових співзвуч; за другим разом — у квінтовому потовщенні з підтримкою тризвуками (у секундовому співвідношенні з «зерном») і акорду кластерного типу; за третім — одноголосне проведення основної інтонації звучить на фоні ще одного варіанту кластерних співзвуч і тризвуків; останнє проведення — це квінтовий варіант теми, але ще й з октавним подвоєнням основних звуків, що розгортається на тлі квінт у секундовому співвідношенні. Так різкими мовними засобами утверджується основний інтонаційний елемент п'єси (приклад 4.6).

Наступний розділ твору характеризується рівномірною ритмічною пульсацією, з якої синкопованими акцентами виділяється малотерцієва інтонація. Проведення цієї токатної теми характеризується поступовим потовщенням мелодичної лінії (звучать секундове, кластерне, ундецимакордове, квартакордове

та інші проведення), що спрямоване на створення загального звукового ефекту. Усі ці нашарування побудовані за принципом загального *crescendo* і підводять до звучання мелодичної теми (приклад 4.7), яка одразу диференціюється слухом завдяки її проведенню паралельними септимами (таке проведення триває два такти, далі інтервальний склад мелодії змінюється).

Приклад 4.6.

«Експромт». Вступ

Приклад 4.7.

«Експромт». Мелодія в септиму

Потім з'являється тріольний варіант основного інтонаційного матеріалу твору, який звучить на фоні кластерних звукових плям. З цього починається перехід до середнього розділу п'єси. Сполучну функцію виконує також звуковий потік (додаток А 50) — ще один технічний елемент сонорної техніки, який

характеризується розхідним рухом двох шарів: паралельних кварт — в одному, та кварт і квінт — в іншому (т. 26).

Середній розділ відтіняється зміною характеру і способу викладу матеріалу. Тут чітко відділяється мелодична лінія від гармонічного супроводу. Про напруження і гармонічну різкість, які були в першому розділі, тут нагадують лише співзвуччя нижнього шару фактури, що утворюють збільшені септакорди, квінтakorди, еліптичні звороти й рух паралельними квінтами. Музика звучить наче далекий міраж, у помірній гучності. З цього стану слухачів виводить стукіт, яким відтворюється ритм токатної теми, і після цього ще тричі фрагментарно проводиться основний інтонаційний елемент. Такий розвиток знаменує початок репризи першого розділу з усіма його дисонансними нагромадженнями і гострими синкопованими акцентами (приклад 4.8).

Приклад 4.8.

«Експромт». Стукіт і перше проведення інтонаційного зерна



Отже, узагальнюючи аналіз, зазначимо, що Г. Гаврилець використовує вже кристалізовані прийоми сонорної техніки, а «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» є типовим прикладом їх реалізації.

4.3. Роль і функції дітей у масштабних жанрах творчості

Ганни Гаврилець

4.3.1. Музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо»

Музично-сценічне дійство «**Золотий камінь посіємо**» є базовим ілюстративним музичним матеріалом у закладах мистецької освіти у курсі українського фольклору, до того ж, окрему партію призначено для виконання хором

хлопчиків. Для дітей цей твір також є показовим щодо ідеї, яку втілила композиторка: «показати українську історію від зародження світу до ХХ століття через пісню» [117, с. 146].

В епізодах, які виконує дитячий хор хлопчиків, поряд із використанням засобів поліфонічної техніки (канонічної та імітаційної), помітний вплив фольклорної стилістики: народне багатоголосся (гетерофонний спів); куплетно-варіаційний характер будови номерів; рух паралельними інтервалами; темброва інструментовка (розвиток традицій М. Леонтовича); звукозображальні ефекти.

Яскравим прикладом роботи з дитячим фольклором став номер «Весняні забави», у якому Г. Гаврилець об'єднала дві дитячі ігрові пісні «Зайчику» та «Ой, на горі льон». У першому зразку композиторка використовує нескладні й доступні дитячому виконанню засоби: варійовані повтори і рухливий темп. Ці засоби в поєднанні з імітаційною поліфонічною технікою створюють ефект «вокальних доганялок», що ілюструють дитячі безтурботні забави. Обробка дитячої пісні «Зайчику, зайчику» — це зразок своєрідних варіацій на *мелодію-ostinato*. Принцип роботи з музичним матеріалом нагадує обробку М. Леонтовича дитячої пісні «Гра в зайчика».

Другий зразок демонструє ігровий хоровий театр, у якому учасники, відповідно до вербального тексту, мають виконувати й певні дії. Ця традиція походить ще від прадавнього язичницького фольклору, синкретичного за своєю сутністю. Обробка пісні «Ой, на горі льон» має просту й чітку ритміку з коломийковими акцентами. Цими засобами створено яскраві музичні замальовки дитячих ігор, які супроводжувалися піснями.

В останньому номері дійства — «Ввійди і ти у цей собор» — хор хлопчиків частіше звучить у високій теситурі і вторить проведенням мелодичної лінії солістки, чим створюється ефект відлуння. Дитячий спів сприймається як ангельський хор, взірець чистоти, надії, світла і добра.

Календарно-обрядові свята здавна стали невід'ємною частиною традиційного побуту і донині не втрачають своєї актуальності: великого значення

надають українці колядним віншуванням як своєрідній «запрограмованості» на добробут, щастя, міцний шлюб, добрий урожай, відвернення зла. Особливо яскраво ці традиції підтримуються в сільській місцевості, де спостерігається більш глибокий зв'язок людини з природою. Важливим також є той факт, що до народних святкувань обов'язково залучалася молодь, а надто — діти, які часто мали свої роль і функцію в обрядових дійствах. Зокрема це стосується зимових календарно-обрядових святкувань.

Як відомо, діти й дорослі колядували окремо. Дітвора ходила від хати до хати вдень і просилися заколядувати, тоді як увечері їм на зміну заступала молодь. Окрім традиційних колядок, обов'язковим було й виконання віншувань — побажань господарям.

Усі ці народні вірування і традиції знала, плекала й відтворювала у своїй творчості й Г. Гаврилець. З її дитячих спогадів дізнаємося, що вона й сама любила колядувати і згадує про це так: «Мама завжди страшенно дбала про те, щоб у моїй пам'яті, моїй душі залишилася частка малої батьківщини. Щоб я обов'язково була на всіх святах: Різдво, весілля. Ходила колядувати, як і всі діти, на Святвечір. Колядка “Нова радість стала” [наспівує мажорний варіант] — це моя перша коляда, яку мене навчила моя бабуся. І потім виявляється, що мені її наспівує Є. Савчук. І це все збіглося так. Для дітей ще була традиція “Ходити з бичками”. Кожен мав робити своїми руками фігурки, вистругували з дерева і ходили з ними по хатах. Це був як міні-вертеп, як ляльковий театр, але фігурками. Маленька дитина брала дерев'яні різьблені штучки, носила їх у мішечку, приходила до людей і це все їм показувала. Дитина складала казку, розказувала, і їй за це щось давали» [з особистої бесіди].

Любов і шану до народних традицій композиторка демонструє у багатьох своїх творах. Сама Ганна Олексіївна зазначає: «Найбільше, напевне, мене приваблює обрядовий фольклор. <...> Мене цікавить суто фольклорний матеріал» [117, с. 141]. У музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо...»

і хоровому фольк-концерті ораторіального типу «Барбівська коляда» Г. Гаврилець враховує невід’ємність дитячої складової в народних обрядах і створює окремі композиції для дитячого виконання.

4.3.2. Хоровий фольк-концерт «Барбівська коляда»

У «Барбівській коляді» втілено тему народження Ісуса Христа, що тісно переплетена з дитячою тематикою, адже в центрі — народження Дитяти Божого. Це — велична і світла подія, яка має хвилювати серця кожного. Звертаючись до цієї теми, Г. Гаврилець продовжує розвиток релігійної лінії своєї творчості в її фольклорному вирішенні.

Щодо фольк-концерту «Барбівська коляда» композиторка зазначає: попри те, що твір написано для академічної сцени, усе ж можливі використання етнічних елементів, «це гра на межі академізму та етніки, але в жодному разі не народно-етнічний театр» [117, с. 147].

У цьому масштабному творі суто для дітей написано два номери: № 6 «Нова радість стала...» та № 14 «В глибокій долині...». Перший з них вводиться театралізованою появою дітей на сцені, які вбігають із дзвіночками і вигукують: «Христос народився! Славимо Його!».

Особливо популярною серед дітей була і залишається колядка «Нова радість стала» (додаток А 51). Авторською ізюминкою в роботі з фольклорним матеріалом стає те, що композиторка пропонує два варіанти цієї колядки²⁵. Перший — дитячий варіант — звучить піднесено й радісно, і це сприймається більш природно, адже сам текст указує на те почуття, яке має передаватися («Нова радість стала» [розрідження — *О. П.*]). У музиці, окрім мажорного ладового нахилу, веселого характеру і жвавого темпу, збережено й традиційний текст (приклад 4.9).

²⁵ Цю ідею запозичено безпосередньо з обрядової практики.

Приклад 4.9.

№ 6 «Нова радість стала». Мажорний варіант

Но-ва ра-дість ста - ла, я-ка не бу-ва - ла, над вер-те-пом звіз-да яс-на ввесь світ за-сі-я - ла.

У наступному номері концерту запропоновано другий, більш поширений, мінорний варіант. Він звучить уже у виконанні мішаного хору і з нетрадиційним текстом, у якому відтворено більш складний релігійно-патріотичний зміст (текст колядки вміщено у додатку Д).

У дитячому варіанті всі проведення мелодії супроводжуються активними квартовими ходами інших голосів, що надає звучанню святкової піднесеності та навіть звукозображальності — імітуються дзвони. У нотному тексті Г. Гаврилець зазначає, що колядку можна виконувати із дзвіночками. Ця частина написана у доволі прозорій хоровій фактурі, тема проходить по чергово в різних голосах, тоді як інші створюють гармонічну канву. Виняток становлять кульмінаційні шостий, сьомий і восьмий куплети, у яких розгортається чотириголосна фактура. До того ж Г. Гаврилець використовує імітаційні прийоми на «дзвоновому» матеріалі (шостий куплет), на основному тематичному матеріалі (сьомий куплет) та із застосуванням вертикально-рухомого контрапункту октави у поєднанні з імітаційним перегукуванням «дзвонів» (восьмий куплет). Такими засобами мисткиня втілює векторну крещендуючу драматургію номера, використовуючи композиторські засоби, які доступні для дитячого розуміння та відтворення.

Закінчується номер традиційним дитячим віншуванням: «На щесте, на здоров'є!».

У народному побуті поширення набула й окрема група колядок — колискові для Ісуса. Наприклад: «Спи, Ісусе, спи», «В темну нічку», «Колискова Діви Марії» та інші. Г. Гаврилець враховує і цей фольклорний аспект, який тісно пов'язаний із дитячим світом, — колискову. У № 14 «В глибокій долині...» концерту композиторка звертається до цього жанру й озвучує його тембром

дитячого дисканту (у поєднанні з жіночим хором). Дитячий голос використано для втілення ідеї діалогу між Сином та Дівою-Матір'ю. Номер звучить у повільному темпі та розпочинається вступом у сопрано-соло на мурмурандо, на основі погойдувального повторюваного мотиву на тлі протяжних гармонічних співзвуч в альтів (приклад 4.10).

Приклад 4.10.

№ 14 «В глибокій долині...». Вступ

Ознакою колискової є також традиційні наспівування «ой, лю-лю». Особливої уваги заслуговує своєрідна хорова постлюдія (ц. 7). У ній фігурує лише заколисуючий текст, а музично-тематичний матеріал побудований на тематизмі вступу. Це вузькоамбітуса тема, яка повторюється на бурдонному фоні. Такі засоби надають звучанню автентичності, музиці — заспокійливого характеру, що необхідно для втілення основної ідеї колискової — присипляння.

Хоча в цих творах безпосередньо для дитячого виконання написано небагато номерів, проте обидва цикли можна розглядати як музику, створену для дитячого сприйняття. Це можливо ще й тому, що сам обряд колядування добре відомий дітям.

Висновки до четвертого розділу

Музика для дітей і про дітей — це невеликий, але надзвичайно важливий для цілісного осягнення творчого портрету пласт у доробку Г. Гаврилець. Її активна педагогічна, виконавська і громадсько-просвітницька практика сприяла стійкому усвідомленню необхідності розвитку дитячого репертуару, а як мати й бабуся мисткиня чудово розуміла світ дитинства і якнайкраще відтворювала його засобами музичного мистецтва.

У творчому портфелі Г. Гаврилець реалізовано всі чотири типи творів, згідно із класифікацією дитячої музики, запропонованої в підрозділі 1.4:

1) для дитячого сприйняття — камерна кантата «Погляд в дитинство» на вірші М. Вінграновського для сопрано й камерного оркестру; «Капричіо на честь Святого Миколая»;

2) про дітей — музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» та фольк-концерт «Барбівська коляда»;

3) для виконання дітьми — цикл «Фортепіанні п'єси для юних піаністів»; епізоди з музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо», призначені для виконання дитячим хором хлопчиків («Весняні забави», «Ввійди і ти у цей собор» на вірші С. Майданської); дитячі номери з фольк-концерту «Барбівська коляда» (№ 6 «Нова радість стала...» і № 14 «В глибокій долині...»);

4) створена самими дітьми — твори, написані в дитячий та юнацький період, під час навчання у Львівській музичній школі-інтернаті імені Соломії Крушельницької («Угорський танець») та Львівській державній консерваторії імені Миколи Лисенка («Експромт», Прелюдії для фортепіано).

Перші творчі спроби були знаковими для мисткині, адже з них розпочалася композиторська діяльність, яка з часом набула рис провідної.

Створюючи музику для дитячого сприйняття, композиторка оперувала яскравими образами, з якими асоціюється дитинство, та підкріплювала це барвистою оркестровкою, знайомими фольклорними інтонаціями, мелодіями, але в сучасній авторській інтерпретації.

Традиції дитячих колядувань та власний досвід участі в обрядових діях давали змогу мисткині органічно ввести дитячі номери в масштабні хорові твори. Композиторка зверталася до жанрів дитячого фольклору та відтворювала щирі дитячі емоції і характери.

Г. Гаврилець розвивала фортепіанний репертуар, у творах для юних піаністів використовувала сонорну техніку, що давало їй змогу долучатися до сучасних тенденцій, але у формі, доступній їхньому розумінню та виконавським можливостям.

ВИСНОВКИ

Виконання наукового дослідження дає підстави для висновків.

I. Огляд і систематизацію використаної у роботі літератури здійснено з урахуванням дисертаційної проблематики.

1. В українському музикознавстві творчу діяльність Г. Гаврилець висвітлено в широкому жанровому діапазоні публікацій:

- від короткого допису чи анонсу — до розгорнутого інтерв'ю-діалогу;
- від невеликої анотації — до ґрунтовної критичної статті;
- від наукової статті — до дисертації.

У пресі, музично-критичній і науковій літературі відображено історію виконань творів Г. Гаврилець, охарактеризовано прем'єри — переважно вокально-хорових та музично-сценічних творів; окреслено стильову специфіку творчості (як розвиток неоромантичної, неофольклорної та поставангардної тенденцій); визначено особливості індивідуального стилю; висвітлено фольклорні впливи на стиль і стилістику хорових та музично-сценічних композицій; творчість мисткині розглянуто як прояв національно-ментальних традицій софійності української культури. Однак чимало композицій Г. Гаврилець, особливо інструментальні та оркестрові (камерно-ансамблеві, симфонічні, твори для фортепіано, струнних і духових інструментів) поки що не набули належного наукового осмислення, а твори для дитячого сприйняття і виконання практично не досліджено зовсім.

2. Наукові розвідки в галузі біографістики свідчать про те, що дослідження біографії є невід'ємною частиною музикознавчого осмислення творчої постаті композитора. Учені пропонують кілька визначень терміну «біографія» та формують сутність біографічного, психологічного, музично-аналітичного методів, основний постулат яких концентрується на дослідженні творчості митців невід'ємно від їхніх біографій, характерів та духовного розвитку. Науковці виділяють різні типи біографічних робіт, формують методологічні рекомендації для написання наукових біографій та роботи із джерельними матеріалами,

звертають увагу на питання історизму, акцентують важливість дослідження дитячого періоду і здійснення періодизації життєтворчості загалом (з урахуванням психологічно-вікових, еволюційно-стильових змін). На сучасному етапі вивчення біографій митців виникають теорії, автори яких зосереджуються на вивченні окремих аспектів: О. Коменда пропонує методiku дослідження універсалізму творчої особистості; М. Черкашина-Губаренко розробляє концепцію дослідження комплексу факторів, які впливають на реалізацію творчого потенціалу митців-музикантів.

3. У музикознавчих дослідженнях із питань стилю й жанру вагоме місце посідає формулювання відповідних термінологічних орієнтирів (сутності понять). Науковці пропонують безліч жанрових класифікацій і систематизацій, окреслюють коло типових засобів для визначення жанрової природи музичних творів, простежують шляхи еволюції та специфіку національної характерності жанрів, вивчають окремі жанрові моделі. У таких ракурсах реалізується й дослідження стилю, а саме: характеристика загальних положень, які притаманні явищу; зосередження на певних рівнях стилю (наприклад, національному — у С. Тишка, індивідуальному — у Є. Назайкінського) чи стилю окремого твору (у С. Шипа, С. Скребкова); осмислення етапів становлення української музичної мови загалом («передстиль», «стиль», «метастиль», за О. Козаренком) чи неофольклоризму як окремого явища (в О. Дерев'янченко).

4. Огляд літератури з теми дитинства в музичному мистецтві свідчить про те, що музика для дітей є самодостатньою, багатожанровою і багатоскладовою сферою композиторської творчості. Дитяча тематика в українському музикознавстві поки що не набула належного наукового осмислення, не відображена в музично-педагогічній сфері. Досі не створено ґрунтовної монографії, у закладах мистецької освіти не вивчають відповідних дисциплін історичного чи практичного спрямування. Різні жанри дитячої музики (музики для дітей і про дітей) досліджено фрагментарно. Останнім часом помітне зростання

уваги мистецтвознавців до дитячої тематики. Музикознавці порушують питання типології музики для дітей; досліджують окремі жанри, зорієнтовані на дитяче сприйняття і виконання (фортепіанний альбом, оперу, балет, вокальні й інструментальні цикли, колискову тощо); вивчають творчість окремих композиторів для дітей; визначають вплив фольклорних традицій; окреслюють коло образів, властивих дитячій музиці; характеризують засоби музичної виразності; розглядають суто виконавські аспекти та ін.

II. Із залученням основних положень біографістики окреслимо особливості процесу формування й реалізації креативної енергії Г. Гаврилець як універсальної творчої особистості. Зазначимо основні фактори:

1. Родинне середовище з його унікальною музикальністю, генетично пов'язаною з міцними сімейними і давніми фольклорними традиціями, безумовно, вплинуло на світогляд і на творчість композиторки.

2. Професійна музична освіта ґрунтується на українських і європейських педагогічних традиціях. Наставники Г. Гаврилець сприяли формуванню її світоглядних орієнтирів, естетичних уподобань, майстерності у виконавській та композиторській видах діяльності.

3. Г. Гаврилець успішно реалізує набутий досвід відразу в кількох сферах. Фундаментальна піаністична база, мрії та амбіції сприяли успішній **виконавській діяльності** мисткині. І навіть у той час, коли композиторська творчість була провідною і пріоритетною, Г. Гаврилець усе ж продовжувала концертувати як піаністка у складі ансамблів та, попервах, працювати концертмейстринею.

4. Активна **композиторська діяльність** характеризується масштабним багатожанровим доробком. Лауреатство на композиторських конкурсах, низка державних нагород, замовлення, виконання й публікація творів в Україні та за її межами свідчать про визнання творчості мисткині.

5. Небайдужість до стану музичної культури в Україні й прагнення змінити його на краще спонукали мисткиню до насиченої та різнобічної **музично-громадської діяльності**. Окрім членства в численних організаціях та експертних

комісіях, Г. Гаврилець поширювала просвітницькі ідеї у виступах на пленумах, конференціях, дискусійних панелях, а також на радіо, телебаченні, у пресі тощо.

6. Щодо педагогічно-виховної сфери акцентуємо:

— безмежну любов і повагу — і водночас вимогливість до своїх вихованців;

— ставлення до юних композиторів як до особистостей, які мають не тільки права, а й обов'язки;

— віру в широкі можливості дитини — як у загальнолюдському й духовному, так і в професійному аспектах;

— глибоку закоріненість у давні українські традиції — і готовність сприймати нове, використовувати сучасний композиторський досвід, зокрема європейський;

— зорієнтованість на високі стандарти якості і в освіті, і в композиторській творчості.

III. У хоровій творчості Г. Гаврилець поєднувала усталені стилістичні засоби з новими творчими здобутками професійної композиторської діяльності. Такі міксти вплинули на визначення жанрових пріоритетів та формування самобутнього авторського стилю висловлювання. У творах, зорієнтованих на **фольклорну першооснову**, свідченням цього є такі аспекти:

1) способи роботи з фольклорним матеріалом: реконструювання зі збереженням жанрової основи першоджерела (обробки, стилізація); поєднання різних жанрових ознак (коломийкові ритми в дитячих ігрових піснях, інтонаційність плачів-голосінь у колискових); створення авторської музики на народні тексти;

2) масштабні твори (музично-сценічне дійство, фольк-концерти), в основу яких лягли ідеї синтезу й відтворення дійства, що апелюють своїми витокami до синкретизму в обрядодійствах традиційного мистецтва;

3) символізм і архетипність мислення, що виявляється у зверненні до фольклорних жанрів (колядки, веснянки, купальські, петрівчані, канти, історичні, героїчні, ліричні, балади, жартівливі); образів-символів (кобзар,

Сонце, кроковеє колесо, весна, зозуля, вінок, вишня, Дунай); культурних архетипів (софійності, слова);

4) робота у стилі неофольклоризму, техніка (колажу, сонористики), прийоми (діалог між солістами) композиторського письма;

5) звернення до складів виконавців, які відповідають фольклорним і церковним виконавським традиціям, варіювання кількості голосів;

6) використання різних фактурних типів (бурдон, гетерофонія, підголосковість, терцієва втора, хоральність, гомофонно-гармонічний склад), поліфонічних засобів (канонічна, стретна, шестиголосна імітації) та виконавських традицій (антифонний спів, заспівувач — гурт);

7) проста гармонічна мова з утвореннями співзвуч кластерного типу, що зумовлено лінарним розвитком голосів;

8) багатство звукозображальних ефектів (соловей, зозуля, пташиний спів загалом, сміх русалок, шум вітру, сигнали трембіт, церковний передзвін, кроки, стукіт копит);

9) мелос, якому притаманні:

— трихордовість (зокрема в «Золотому камені...» — трихордова поспівка стала інтонаційним зерном і лейтмотивом України);

— вузький амбітус в обробках давніх фольклорних зразків;

— широкі елегійно-романсові інтонації в ліричних піснях;

— прості й легкі для запам'ятовування мелодії повторно-варіантної структури;

10) ладо-тональна різноманітність (модуляції, відхилення, звернення до натуральних ладів і тональностей з невеликою кількістю знаків, використання семантичного наповнення тональностей);

11) тяжіння до відтворення народної імпровізаційної манери виконання (детально виписані глісандо, мелізматика, ламана ритміка та перемінна метрика, апокопи тощо);

12) народний колорит звучання мовних діалектів різних регіонів (Буковини, Полісся);

13) синтез різних стилістик, що притаманно традиціям лисенківської школи (наприклад, в обробці канту «Мати милосерда» помітний синтез кантової стилістики і техніки багатоголосної обробки народної пісні);

14) темброва інструментовка і тяжіння до музичного втілення різних емоційних станів та відтворення драматичних подій, описаних у тексті народних пісень (наслідування традицій обробок М. Леонтовича);

15) пієтет до народної інструментальної традиції (використання ансамблю троїстих музик, тембрів сопілки, дрімби, святкових дзвіночків, бандури тощо), увага до звукових можливостей немuzичних інструментів (коси, шаблі).

ІV. Г. Гаврилець розвиває багатовікові традиції, пов'язані з **духовною музикою**. Проте власні високі моральні принципи, віра в силу і перемогу добра спонукали мисткиню до самовираження шляхом внесення авторських міток в усталені принципи. Це характеризується такими позиціями:

— звернення до жанрів, притаманних західному і східному християнським обрядам (духовний псалм, хоровий концерт, загально-християнські молитви й піснеспіви, кантата тощо);

— для жанру духовного псалма властиві спорідненість із жанровими особливостями партесних концертів, мотетів епохи українського Бароко, класичних хорових концертів; тенденція до монументалізації;

— індивідуалізація у трактуванні жанру хорового концерту помітна у використанні канонічних текстів в українському перекладі, орієнтації на філармонійно-концертне виконання, вільному трактуванні структури циклу, сучасній музичній мові, збереженні традиції звернення до жанру хорової фуги;

— авторський діалог із жанровою традицією кантати «Stabat Mater» виявився у втіленні ідеї катарсису у фазі «золотого перетину» завдяки жанру коліскової; зверненні до принципів плачів-голосінь; зростанні ролі оркестрових

епізодів (створення семантично навантажених сонористичних ефектів, кристалізація лейтмотивів, активне застосування поліфонічних засобів, виділення тембру литавр);

— принципи роботи з вербальною складовою ілюструються зверненням до канонічних і авторських текстів на духовну тематику; зосередженні на кількох рядках першоджерела, концентраті смислу;

— ідейний та образний зміст відповідають інтимній сфері почуттів (молитва про спасіння і заступництво за Україну, покаяння, сповідальність, радість торжества віри, багатогранність образу Богородиці);

— робота в галузях паралітургічної і позалітургічної духовної музики;

— яскрава емоційність висловлювання, що апелює до традицій українських композиторів-романтиків;

— використання барокової стилістики (риторичні фігури, символи, пікардійські каданси, багаторазові повтори слів і фраз, принцип концертності у співвіднесенні партій соліста й хору, темпові контрасти);

— зв'язок із народнопісенним тематизмом (колисковими, ліричними протяжними піснями, псальмами, плачами-голосіннями);

— фактурні рішення (тісне розташування голосів поряд з активним *divisi* хорових партій, виклад мелодії паралельними терціями, органні пункти й ісонні педалі в низьких шарах фактури, принципи підголоскової та імітаційної поліфонії);

— гармонічна мова (поєднання класичних побудов з ускладненими, сучасними акордовими інваріантами — кластерами, квартакордами, поліфункційними хроматизованими нашаруваннями);

— кантиленна мелодика, що характеризується наспівністю, широким діапазоном;

— вплив православної традиції у зверненні до хорового співу *a cappella*;

— основні способи розвитку — варіативність, контрастність, лінеарність;

— тонально-гармонічний план співвідноситься з образним наповненням (модуляції у далекі тональності);

V. У хорових творах світської тематики композиторка розвиває традиції пейзажної та любовної лірики, скорботної тематики на тексти українських поетів. На рівні музичної мови це втілилося в тембровій драматургії; поліфонічних засобах; детальному змалюванні художніх образів і символів, навіть тих, які згадуються опосередковано (зимова статика — повторність, хорові педалі; весняна активність — пожвавлений темп, короткі тривалості; пташиний хор — акордова фактура; дзвоники — перегукування терцій зі словами «дінь-дінь»; весна — жанр веснянки; семантика ламентозних інтонацій; кохання — млосна джазова стилістика тощо).

VI. Симфонічна творчість Г. Гаврилець — вагома й невід’ємна частка її доробку, дослідження якої формує повну картину композиторського стилю мисткині.

1. Для жанру оркестрової мініатюри характерні:

— відтворення основного принципу «великого в малому» на різних рівнях: камерний склад оркестру; поєднання ознак кількох музичних форм; трактування жанру як символу (хорал) з усіма його конотаціями;

— утілення антитез: божественного і реально-земного, статичності і руху;

— поєднання різних стильових начал (джазових ритмів і гармонії з хоральною фактурою, риторичними фігурами, пікардійськими кадансами, загальним гімнічним характером);

— мелодизм вокальної природи;

— використання поліфонічних елементів як одного із засобів вираження змісту;

— образно-змістові орієнтири, спрямовані на реальні та божественні образи, розкриття теми людини і світу;

2. Європейський жанр **капричіо** Г. Гаврилець утілює в авторській манері з яскраво вираженим українським началом. Це виявилось у таких аспектах:

— специфіка жанру, яка передбачає віртуозність, вигадливість, музичні «сюрпризи», активність, жвавість і гумористичні елементи;

— утілення картини улюбленого дитячого свята — дня Святого Миколая та образу його головного героя;

— національний колорит звучання, і, відповідно, ознаки неофольклоризму, які створюються завдяки імітації гри на народних інструментах, використання мелодії народної пісні «Про Святого Миколая» і народнопісенних інтонацій;

— академічна композиторська техніка, яка характеризується мотивною роботою з матеріалом, майстерною оркестровкою і яскравими штрихами, сучасними тонально-гармонічними засобами й використанням виражальних можливостей сонористики.

3. Жанр **симфонії** характеризується тенденцією до камернізації та принципом переосмислення традиційного структурного канону зі збереженням семантичного ядра — дієвості й споглядання. Це виявляється на всіх рівнях музичного тексту (у драматургії, музичній стилістиці): в активному використанні сонористики, поліфонічних засобів, тематичних структурних елементів, принципів плачів-голосінь. Мисткиня втілює образи, які співвідносяться в опозиційному протиставленні — хаос буденності і плинність вічності, мікрокосмос людини і макрокосмос всесвіту. Генетико-типологічні риси творчості сягають давніх фольклорних витоків і водночас творчості М. Скорика і Є. Станковича.

4. Новаторський, авторський підхід до трактування жанру **симфонічної поеми** помітний на драматургічному рівні, що характеризується принципом напівхвилі, але із замкненою композиційною будовою. До традиційних жанрових маркерів належать: парна драматургія, втілена антитезою «людина —

всесвіт»; вільне трактування форми. Риси авторської манери письма простежуються у поєднанні сонористики, тонально-гармонічних засобів, колористичних можливостей розширеної ударної групи, складних гармонічних вертикалей.

VII. Камерна творчість Г. Гаврилець розгортається в інструментальних і вокальних жанрах. Загалом камерній музиці властива різностильова спрямованість (естрадно-джазова, народно-імпровізаційна, мінімалістична), багата образна сфера (картини народного музикування і природних явищ, пейзажна лірика), експериментальна робота з техніками (серійна), але з типово-авторською музичною мовою, якій притаманні:

- вільне трактування метрики і ритміки;
- використання народнопісенних інтонацій та ознак фольклорних пісенних жанрів і танців;
- розгортання музичної тканини з інтонаційного зерна;
- застосування нетрадиційних гармонічних вертикалей;
- широка мережа звукозображальних ефектів.

VIII. Важливим практичним підґрунтям для композиторської діяльності Г. Гаврилець є її багаторічна плідна педагогічна, виконавська і громадська й просвітницька робота, що дає їй змогу знати й відчувати гострі проблеми дитячого репертуару, а також чудово розуміти світ дитинства і якнайкраще відтворювати його засобами музичного мистецтва. Її твори увійшли до навчальних програм із курсів українського музичного фольклору й музичної літератури у закладах мистецької освіти. Враховуючи специфіку дитячого характеру, Г. Гаврилець музичними засобами відтворює театралізовані картини невгамовних дитячих забав; радість і піднесеність почуттів, які викликають дитячі голоси, несучи вість про народження Ісуса. Сонорні музичні ефекти сприяють відтворенню міражності, казковості, фантазійності дитячого світу. Своєю творчістю для дітей мисткиня розвивала і національний педагогічний репертуар, а завдяки використанню сонористичних засобів юні виконавці мали змогу ознайомитися із сучасними техніками композиторського письма.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ЛІТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Сонористика // Акопян Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. С. 538.
2. Алиев Ю. Б. Детская музыка // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2 : Гондольера — Корсов. Москва : Сов. энциклопедия, 1979. Стб. 204–208.
3. Алітерація // Літературознавчий словник-довідник / редкол. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : Академія, 2007. С. 26.
4. Анафора // Літературознавчий словник-довідник / редкол. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : Академія, 2007. С. 40–41.
5. Андрієвська Н. К. Дитячі опери М. В. Лисенка. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. літ. УРСР, 1962. 76 с.
6. Антоненко М. М. Православна духовна музика в системі української культури кінця XX — початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознав. 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Мелітопольський держ. пед. ун-т. ім. Б. Хмельницького ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 269 с.
7. Аппалонова И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX — начала XX века : автореф. дис. ... кандидат искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Уфимская гос. акад. искусств им. Загира Исмагилова. Саратов, 2009. 28 с.
8. Арановский М. Г. Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Ленинград : Сов. композитор, 1979. 288 с.
9. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Асафьев Б. В. Избранные труды : в 4 т. Т. 4 : Работы Б. В. Асафьева о русской музыкальной культуре. Москва, 1955. С. 97–109.

10. Асафьев Б. В. Стилль // Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий). Изд. 2. Москва : Сов. композитор, 1978. С. 137–145.

11. Асонанс // Літературознавчий словник-довідник / редкол. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : Академія, 2007. С. 66.

12. Афоніна О. С. Алюзія як художній прийом «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму // Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф. (Одеса, Київ, Варшава, 12–13 травня 2016 р.) / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2016. С. 53–57.

13. Багрій Т. Є. Творчість Ганни Гаврилець: від витоків до світового визнання // Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Серія: Педагогіка. 2013. № 2. С. 153–156.

14. Бакун О. В. Дуальність, дихотомія, бінарність як методологічний принцип європейського гуманітарного пізнання // Наукові записки Інституту журналістики. Київ, 2012. Т. 47. С. 120–123.

15. Беккер П. Симфонія от Бетховена до Малера. Ленінград : Тритон, 1926. 63 с.

16. Бенч О. Г. Архетипи української обрядової культури (на прикладі хорової творчості Ганни Гаврилець) // Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали VI Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. (Дрогобич, 19–20 жовтня 2017 р.) / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2017. С. 5–17.

17. Бенч О. Г. 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.

18. Берегова О. М. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.

19. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 20 с.

20. Беркій О. В. Stabat Mater в аспекті жанрово-стильової динаміки : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2006. 253 с.

21. Беркій О. В. Рецепція образу Mater Dolorosa в українському ментальному просторі (на прикладі Stabat Mater Г. Гаврилець) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 95 : Проблеми музичної інтерпретації. Київ, 2011. С. 270–278.

22. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Ленинград : Худож. лит., 1973. 567 с.

23. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Ленинград : Музыка, 1978. 200 с.

24. Бистріцька Е. С. Дитяча тематика в авангардному трактуванні (на прикладі фортепіанних творів Гельмута Лахенманна) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Київ, 2013. С. 256–264.

25. Біографія // Українська радянська енциклопедія : у 12 т. / голов. ред. М. П. Бажан. 2-ге вид. Т. 1. Київ : УРЕ, 1974. С. 472.

26. Богданова Н. Г. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. 302 с.

27. Булкін А. І. Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, poetика жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 17 с.

28. Ваврищук С. П. «Віють вітри» Ганни Гаврилець у театралізованій інтерпретації камерного хору «Київ» // Часопис Національної музичної академії

України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2021. № 3–4 (52–53). С. 50–65.

29. Ваврищук С. П. Історична ораторія «Віють вітри» Ганни Гаврилець: особливості опрацювання народнопісенних джерел : тези доповіді // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : програма ІV Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 5–7 листопада 2020 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського Київ, 2020. С. 27–32.

30. Валевский А. Л. Основы биографики. Киев : Наук. думка, 1993. 112 с.

31. Варакута М. І., Кузнєцова Ю. В. Творчість Ганни Гаврилець у площині перетворення українського музичного фольклору // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. Вип. 14. Дніпро : Грані, 2018. С. 5–13.

32. Ващенко В. В. Концепція «інтелектуальної біографії» та проблема конструювання «наукових біографій» в українській історіографії // Ейдос. Альманах теорії та історії. Київ, 2009. № 4. С. 481–486.

33. Вінграновський М. С. Вибрані твори : у 3 т. Т. 1 : Поезії / вступ. ст. Т. Салиги. Тернопіль : Богдан, 2004. 400 с.

34. Волчок Г. «...І дотик твій із терня рожі родить» // Музика. 2011. № 3. С. 4–5.

35. Гаврилець А. О. Особливості впливу музичного твору на емоційний світ людини // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 68 : Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ — початок ХХІ ст. Київ, 2007. С. 155–156.

36. Гаврилець А. О. Професія композитора в контексті сучасної культурної політики в Україні // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 84 : Композитор і сучасність. Київ, 2009. С. 157–164.

37. Гаврилець А. О. Українська музична культура в сучасному глобалізаційному процесі // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище. Київ, 2009. С. 188–200.

38. Гаврилець Г. О. [Вступне слово] // Гаврилець Г. О. Віють вітри. Історична ораторія [Ноти] / Бібліотека хору «Київ». Київ, 2018. С. 2.

39. Галушка Н. Б. Роль дитини у календарній обрядовості українців 20–30-х років ХХ століття (за матеріалами Рогатинського району Івано-Франківської області) // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2013. № 1. С. 229–234.

40. Гарькава І. О. Християнські ідеї та образи в українській музичній культурі кінця ХХ — початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. керівн. кадрів культури і мистецтва. Київ, 2019. 192 с.

41. Герман А. І. Марія Семёновна Завалишина // О тех, кто пишет музыку для детей : очерки об украинских композиторах / сост. Т. И. Карышева, Е. В. Майбурова. Вып. 1. Киев : Муз. Україна, 1987. С. 71–91.

42. Година И. В. Типология сонорного интонирования в стилевой поэтике современных украинских композиторов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 Муз. искусство / Одесская нац. муз. акад. им. А. В. Неждановой. Одесса, 2017. 272 с.

43. Гордієнко А. І. Дитяча бібліотека як культуротворчий феномен: український досвід : дис. ... канд. культурології : 26.00.01 Теорія та історія культури (культурологія) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 285 с.

44. Горюхина Н. А. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. Проблемы музыкальной культуры : сб. ст. Вып. 2. Киев : Муз. Україна, 1989. С. 52–64.

45. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Україна, 1985. 110 с.

46. Готсдинер Е. М. Сонорика в современной органной композиции: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2014. 176 с.

47. Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии. Москва : Музыка, 1981. 478 с.
48. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1984. 256 с.
49. Гусар Дз. О. Видинівський феномен Василя Куфлюка. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2012. 148 с.
50. Дадамидзе З., Гасанова Н. Какой должна быть музыка для детей... // Советская музыка. 1989. № 2. С. 116–117.
51. Данилюк Н. О. «Я обізвався серцем в світ...» (народнопісенне слово в поезії М. Вінграновського) // Культура слова. 1987. Вип. 33. С. 17–20.
52. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 215 с.
53. Дзюба І. М. Чарівник слова // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 4 кн. Кн. 3. Київ : Рось, 1994. С. 330–336.
54. Дзюбан Г. А. Жанр хоку в хоровому диптиху Лесі Дичко «Поява місяця» і «Сонячний струм» // Українське музикознавства : наук. метод. зб. Київ, 2012. С. 274–288.
55. Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки / упоряд., прим. Г. В. Довженок ; нотн. матеріал К. М. Луганської. Київ : Наук. думка, 1984. 501 с. (Українська народна творчість).
56. Дитячі пісні та речитативи / упоряд. Г. В. Довженок, К. М. Луганська. Київ : Наук. думка, 1991. 448 с.
57. Довженок Г. В., Луганська К. М. Українські народні колискові та забавлянки // Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. Київ : Наук. думка, 1984. С. 11–44. (Українська народна творчість).

58. Довженок Г. В. Український дитячий фольклор (віршовані жанри). Київ : Наук. думка, 1981. 172 с.
59. Драган А. М. Українсько-швейцарська співпраця у галузі камерно-інструментального мистецтва // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 121–128.
60. Дубінченко Є. А., Гнатюк Л. В. Хорові обробки народних пісень в творчості Ганни Гаврилець // Молодий вчений. 2017. № 9 (49). С. 200–203.
61. Евфонія // Літературознавчий словник-довідник / редкол. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : Академія, 2007. С. 216–217.
62. Епаналепсис // Літературознавчий словник-довідник / редкол. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : Академія, 2007. С. 232–233.
63. Епіфора // Літературознавчий словник-довідник / редкол. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : Академія, 2007. С. 239.
64. Ерёмєнко З. «Детская музыка» В. Сильвестрова // Музыка. 1985. № 6. С. 22.
65. Єрмоленко С. Я., Данилюк Н. О. «Душа моя в цвітінні» (Народнопісенне слово в поезії М. Вінграновського) // Українська мова і література в школі. 1986. № 12. С. 28–35.
66. Загайкевич М. П. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ ; Тернопіль : Астон, 2003. 144 с.
67. Зеньковский В. В. Психология детства. Екатеринбург : Деловая книга, 1995. 347 с. (Философско-психологическая библиотека / ред. В. В. Рубцов).
68. Зинькевич Е. С. Генетико-типологический аспект в анализе современной музыки // Зинькевич Е. С. *Mundus musicae*. Тексты и контексты. Киев : Задруга, 2007. С. 41–49.
69. Зинькевич Е. С. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-х — нач. 1980-х годов). Киев : Муз. Україна, 1986. 183 с.

70. Зинькевич Е. С. Юдифь Григорьевна Рожавская // О тех, кто пишет музыку для детей: очерки об украинских композиторах / сост. Т. И. Карышева, Е. В. Майбурова. Вып. 1. Киев : Муз. Україна, 1987. С. 26–49.

71. Зосім О. Л., Білодід А. А. «Stabat mater» в українській музичній культурі: від традиції до постмодерних пошуків // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2017. Вип. 1. С. 110–121.

72. Зубович Е. Живая музыка в раннем детстве: вопросов больше, чем ответов // Музыкальная жизнь. 2012. № 2. С. 97–103.

73. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. Київ : Муз. Україна, 1990. 333 с.

74. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підручник / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Вид. 3-тє, доп. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.

75. Ізуграфова Н. В. Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2013. 19 с.

76. Калениченко А. П. Боднарук Жанна Любомирівна // Українська музична енциклопедія. Т. 1 : Абаджян — Дяченко / Ін-т. мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України ; редклл.: А. П. Калениченко, А. І. Муха (співголови) І. М. Сікорська та ін.. Київ, 2006. С. 232.

77. Калениченко А. П., Терещенко А. К. Симфонічна музика // Історія української музики : в 6 т. / Ін-т. мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Т. 3 : Кінець ХІХ — початок ХХ ст. Київ : Наук. думка, 1990. С. 191–214.

78. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке ХVIII — начала ХІХ веков : в 3 ч. Ч. 1 : Самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1996. 192 с.; Ч. II : Музыкальный язык и принципы

музыкальной композиции. Москва : Композитор, 2007. 224 с.; Ч. III : Поэтика и стилистика. Москва : Композитор, 2007. 376 с.

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

80. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І». 2008. 588 с.

81. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посібник. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002. 163 с.

82. Козаренко О. В. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.02 Муз. мистецтво / Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 143 с.

83. Козаренко О. В. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму // Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови / Наук. т-во ім. Шевченка ; відп. ред. І. Б. Пясковський, О. А. Купчинський. Львів, 2011. С. 218–254.

84. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 398 с.

85. Козицький П. О. Дитячі опери М. В. Лисенка на сцені Київського театру // Радянська Україна. 1956. № 270. С. 4.

86. Колісник О. В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтвозна. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 245 с.

87. Колодуб Ж. Ю. Автобіографічні нотатки про діяльність та деякі проблеми музично-естетичного виховання дітей // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії'2014 : зб. наук. пр. Вип. 6. Київ : Фенікс, 2014. С. 186.

88. Коменда О. Духовні теми і жанри в українській музиці кін. ХХ ст. — поч. ХХІ ст. // Студії мистецтвознавчі. Київ, 2006. Число 4 (16). С. 51–55.

89. Коменда О. І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2009. Вип. 9. С. 113–118.

90. Коменда О. І. Поняття жанру в сучасному музикознавстві // Музична україністика: сучасний вимір / Ін-т. мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120–140.

91. Коменда О. І. Стиль, напрямок і метод: до питання розмежування та правомірності застосування понять у музикознавстві // Проблеми педагогічних технологій. 2009. Вип. 3–4. С. 68–76.

92. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра. мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.

93. Конькова Г. В. Леся Дычко // Они пишут для детей / ред.-сост. Т. И. Карышева. Москва : Сов. композитор. Вып. 3. 1980. С. 272–287.

94. Копоть І. Є. Образи дітей і дитинства в творчості композитора О. Стецюка // Духовність українства : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Житомир, 1998. С. 134–135.

95. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 т. Т. 3 : ХІХ ст. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 2001. 489 с.

96. Корній Л. П., Сюта Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.

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

98. Коханик І. Н. Динаміка смислообрання в музикальному стилі // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Київ, 2006. С. 25–32.

99. Коханик І. Н. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования // Науковий вісник Національної музичної академії

України імені П. І. Чайковського. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство : зб. ст. Київ, 2004. С. 37–43.

100. Коханик І. Н. Проблема музикального стилю и стилеобразования в контексте постмодернізму // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : Друн, 2004. Вип. 4, кн. 2. С. 29–39.

101. Коханик І. М. «Гравітації» для фортепіано Ганни Гаврилець: поле «тяжіння» індивідуального стилю композитора // Київське музикознавство. Вип. 57 : Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології. Київ, 2018. С. 59–70.

102. Коханик І. М. До проблеми вивчення неоромантизму в сучасній українській музиці // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 56 : Музика третього тисячоліття: перспективи і тенденції : зб. ст. Київ, 2007. С. 68–77.

103. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння : зб. ст. Київ, 2002. С. 44–51.

104. 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., присвяч. ювілею проф. Т. Гнатів. Київ, 2006. С. 167–179.

105. Кужільна Л. В. Національна модель світу в ліриці літературного шістдесятництва. Кіровоград, 2003. 326 с.

106. Куйбіда В. В. Заєць // Енциклопедичний словник символів культури України / Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Григорія Сковороди ; за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. Вид. 5-те, доп. і випр. Корсунь-Шевченківський : В. М. Гаврищенко, 2015. С. 271–275.

107. Кухарик Г. М. Образ-архетип воскресіння у хорових концертах Дмитра Бортнянського та Ганни Гаврилець: між етикою і риторикою // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 28. Рівне : РДГУ, 2018. С. 108–113.

108. Кушнір Т. І. Образи України в живописних полотнах Івана Марчука та хоровій творчості сучасних композиторів: мистецькі паралелі : наук. обґрунт. творчого мистецького проекту ... до-ра мистецтв : 025 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 109 с.

109. Кушнір Т. І. Синтезійні аспекти національної духовності живопису та хорового мистецтва (на прикладі картин Івана Марчука та хорового твору Ганни Гаврилець «Молитва») // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. наук. пр. молодих учених / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2021. Вип. 39. Том. 2. С. 10–14.

110. Кюрегян Т. С. Форма в музиці XVII–XX століть. Москва : Композитор, 1998. 312 с.

111. Лесовиченко А. М. Детская музыка как область композиторского творчества. Отражение представлений о детстве и ранней юности в произведениях композиторов-классиков. Кишинёв : Lambert Academic Publishing. 296 с.

112. Лесовиченко А. М. Детская музыка как феномен музыкальной культуры и её освоение в условиях педагогического вуза и колледжа // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2013. № 3. С. 100–105.

113. Лихачёв Д. Будущее литературы как предмет изучения (заметки и размышления) // Новый мир. 1969. № 9. С. 167–184.

114. Лозова А. І. Жанр колискової пісні у творчості Модеста Мусоргського та Миколи Римського-Корсакова: компаративний аспект // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ, 2015. Вип. 41. С. 127–144.

115. Лозова А. І. Специфіка відтворення жанру колискової пісні у творчості П. І. Чайковського // Київське музикознавство / Київський ін-т музики

ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад України ім. П. І. Чайковського. 2013. Вип. 46. С. 66–75.

116. Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн : Александра, 1992. С. 365–376.

117. 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. 85–166.

118. Луніна А. Є. «Барбівська коляда» — візитівка Нового року // Музика. 2012. № 1. С. 4–7.

119. Луніна А. Є. Ганна Гаврилець: «Успіх для мене — новий твір...» // Музика. 2014. № 2. С. 40–45.

120. Луніна А. Є. Під знаком Чумацького Шляху, або Фестиваль в епоху хаосмосу // Музика. 2012. № 4. С. 14–19.

121. Ляшко С. М. «Наукова біографія» у контексті теорії та методики біографічних досліджень: наскільки варто керуватися змістом поняття «наукова біографія» та тотожними із ним у практиці біографістики // Українська біографістика. Київ, 2013. Вип. 10. С. 25–47.

122. Мазель Л. А. Строеие музыкальных произведений : учеб. пособ. Москва : Музыка. 1979. 536 с.

123. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка. 1967. 752 с.

124. Майбурова Е. В. Николай Иосифович Сильванский // О тех, кто пишет музыку для детей: очерки об украинских композиторах / сост. Т. И. Карышева, Е. В. Майбурова. Вып. 1. Киев : Муз. Україна, 1987. С. 50–70.

125. Майбурова К. В. Тиждень дитячої музики // Музика. 1973. № 3. С. 5–6.

126. Маклыгин А. Л. Сонорика // Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. С. 382–411.

127. Маскович Т. М. «Кроковеє колесо» Ганни Гаврилець: сакралізуючі елементи в стилістиці та драматургії // Студії мистецтвознавчі. 2014. Число 1 (45). С. 87–100.

128. Маскович Т. М. Богородична тематика у сакральній музиці Ганни Гаврилець: старовинний кант XVII ст. «Мати милосердна» // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2019. Вип. 29, кн. 2. С. 85–94. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-6>.

129. Маскович Т. М. Етноархетипні мотиви як носії сакральної символіки в хоровій творчості Ганни Гаврилець // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. 2014. Вип. 28–29. Ч. 2. С. 13–18.

130. Маскович Т. М. Канонічний жанровий пласт у творчості Ганни Гаврилець: «Херувимська» // Студії мистецтвознавчі. 2013. Число 3–4. С. 84–90.

131. Маскович Т. М. Молитовні піснеспіви богородичної тематики (на матеріалі творчості композитора Г. Гаврилець) // Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку : матеріали Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф. (Переяслав-Хмельницький, 17 листопада 2018 р.). Вип. 46. Переяслав-Хмельницький, 2018. С. 172–175.

132. Маскович Т. М. Національні мотиви музики Ганни Гаврилець // Мистецтво. Культура. Освіта : зб. наук. пр. / Навч.-наук. ін-т мистецтв Прикарпатського нац. ун-ту ім. Василя Стефаника. Вип. 2. Івано-Франківськ : Фоліант, 2019. С. 29–33.

133. Маскович Т. М. Хори а саррелла на канонічні релігійні тексти композиторки Ганни Гаврилець: піснеспів Літургії «Тебе поєм» // Наукове мислення : зб. ст. учасників XIV Всеукр. практ.-пізнавальної конф. «Наукова думка сучасності і майбутнього». Дніпро, 2017. С. 97–99.

134. Маскович Т. М. Хорова творчість Ганни Гаврилець в руслі «нової сакральності» : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Прикарпатський нац. ун-т. ім. Василя Стефаника» ; Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 223 с.

135. 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. матеріалів Всеукраїнської наук.-практич. конф. (Івано-Франківськ, 25–26 жовтня 2013 р.) / Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2013. С. 73–77.

136. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.

137. Мельник Л. Гендерний аспект соціокультурного аналізу музичного життя // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Гендерні дослідження» / Нац. ун-т «Острозька академія»; уклад. М. С. Петрушкевич. Острог, 2015. Вип. 1. С. 142–149.

138. Милич Б. Е. Основные пути развития отечественной фортепианной музыки для детей и её связи с детской литературой // Научно-методические записки. Сборник 1956 г. Киев : Гос. издат. изоискусства и муз. литературы, 1957. С. 198–213.

139. Милич Б. О. Фортепіанна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва. Київ : Держ. вид. обр. мистец. та муз. літ. УРСР, 1961. 101 с.

140. Милич Б. О. Фортепіанна фактура російського та українського педагогічного репертуару для фортепіано // Київська державна консерваторія. Науково-методичні записки. Т. 2, вип. 2 : Питання фортепіанної музики. Київ : Мистецтво, 1964. С. 5–31.

141. Мистецтво музики — дітям та юнацтву. З доповіді А. Я. Штогаренка на пленумі // Музика. 1971. № 3. С. 3–5.

142. Михайлов М. К. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
143. Михайловская Н. М. Музыка и дети. Москва : Сов. композитор, 1977. 220 с.
144. Мільошин Ю. О. Золото // Енциклопедичний словник символів культури України / Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Григорія Сковороди ; за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. Вип. 5-те, доп. і випр. Корсунь-Шевченківський : В. М. Гавришенко, 2015. С. 298–300.
145. Мільошин Ю. О. Сон // Енциклопедичний словник символів культури України / Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Григорія Сковороди ; за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. Вип. 5-те, доп. і випр. Корсунь-Шевченківський : В. М. Гавришенко, 2015. С. 775–776.
146. Мільошин Ю. О. Сонце // Енциклопедичний словник символів культури України / Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Григорія Сковороди ; за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. Вип. 5-те, доп. і випр. Корсунь-Шевченківський : В. М. Гавришенко, 2015. С. 776–777.
147. Мініч Л. С. Колористична парадигма творів Миколи Вінграновського // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 2009. Вип. 20. С. 426–430.
148. Мірошниченко С. В. Композиторський професіоналізм як категорія музикознавства // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ : Муз. Україна, 1980. Вип. 16. С. 17–31.
149. Моренець В. П. Микола Вінграновський // Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. / за ред. В. Дончика. Кн. 2. Київ : Либідь, 1998. С. 130–136.
150. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 249 с.
151. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87–93.

152. Муха А. І. Флис Володимир Васильович // Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 309.

153. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

154. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры // Musiqi dünyasi : Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı / Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı ; Üzeyir Hacıbəyli Adına Bakı Musiqi Akademiyası. Bakı, 2016. № 3 (68). S. 7649–7671.

155. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Владос, 2003. 248 с.

156. Немировская И. А. Микрокосм детства в творчестве Чайковского: «16 песен» ор. 54 // Музыкальная академия. 2010. № 2. С. 162–167.

157. Немировская И. А. Тема детства в опере Мусоргского «Борис Годунов» // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 70–76.

158. Немировская И. А. Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX — первой половины XX веков : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 Муз. искусство / Московский гос. ин-т музыки им. А. Г. Шнитке. Москва, 2011. 36 с.

159. Неологізм // Літературознавчий словник-довідник / редкол. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : Академія, 2007. С. 491–492.

160. Нискогуз І. В. «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.

161. Нискогуз І. В. 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.

162. Новосядла І. С. Фортепіанний репертуар для дітей в творчості композиторів українського зарубіжжя: національно-виховний та дидактично-пізнавальний аспект // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2009. Вип. XV–XVI. С. 115–124.

163. Новосядла І. С. Цикли фортепіанних п'єс для дітей у творчості сучасних українських композиторів: художньо-образний аспект // Мистецтвознавчі записки / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтва. Київ : Міленіум, 2010. Вип. 18. С. 81–89.

164. Носко І. В. Детство как психосоциокультурный феномен // Социальная работа в Сибири : сб. науч. тр. Кемерово : Кузбассвузиздат, 2004. С. 118–132.

165. О тех, кто пишет музыку для детей : очерки об украинских композиторах / сост. Т. И. Карышева, Е. В. Майбурова. Вып. 1. Киев : Муз. Україна, 1987. 118 с.

166. Олейник А. С. Виктор Степанович Косенко // О тех, кто пишет музыку для детей: очерки об украинских композиторах / сост. Т. И. Карышева, Е. В. Майбурова. Вып. 1. Киев : Муз. Україна, 1987. С. 14–25.

167. Онацький Є. Д. Миколай — Святий Чудотворець // Онацький Є. Д. Українська мала енциклопедія : у 16 кн. Кн. VIII : Ме — На. Буенос-Айрес, 1961. С. 974–977.

168. Они пишут для детей / ред.-сост. Т. И. Карышева. Москва : Сов. композитор. Вып. 1. 1975. 352 с.; Вып. 2. 1978. 288 с.; Вып. 3. 1980. 288 с.; Вып. 4. 1988. 288 с.

169. Пам'яті Емілія Кобулея (1929–2004). Збірка спогадів і матеріалів. Львів ; Ужгород : Інтермікс, 2008. 212 с.

170. Пароніми // Літературознавчий словник-довідник / редкол. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : Академія, 2007. С. 524.

171. Пахомова Є. Г. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття // Часопис Національної

музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2017. № 1 (34). С. 101–111.

172. Перцова Н. О. Характерні риси хорової творчості Ганни Гаврилець // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка / Тернопільський нац. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2016. № 2, вип. 35. С. 177–182.

173. Петровская И. Ф. Биографика. Введение в науку и обозрение источников биографических сведений о деятелях России 1801–1917 годов. Санкт-Петербург : Logos, 2003. 490 с.

174. Плечелюк Г. М. Семантичні площини архетипу переродження у зразках сучасної української музики // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 41 : Музикознавчий універсум : зб. ст. Львів, 2017. С. 113–125.

175. Подсевак К. С. Бінарна опозиція «людина-техніка» у лінгвокогнітивному висвітленні (на матеріалі наукової фантастики Р. Бредбері) : дис. ... канд. філологічних наук : 10.02.04 Германські мови / Київський нац. лінгвістичний ун-т. Київ, 2020. 272 с.

176. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.] Мініатюра для струнного оркестру «До Марії» Ганни Гаврилець: стильові особливості // Культурологія та мистецтво: європейський напрямок розвитку = Cultural studies and art: European development direction : International scientific and practical conference : тези доп. (Riga, July 16–17, 2021) / Informācijas sistēmu menedžmenta augstskola ; University of Applied Sciences. Riga, Latvia, 2021. S. 51–54. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-117-6-12>.

177. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.]. «Капричіо на честь Святого Миколая» Ганни Гаврилець: утілення європейського жанру в українській музиці // Музичне мистецтво і культура : наук. вісник / Одеська нац. муз. акад.

ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. Вип. 33. Т. 1. С. 81–97.
DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-7>.

178. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.]. Звуковий образ осені у творчості Ганни Гаврилець : тези доповіді // Сучасні соціокультурні процеси: компетентнісно-аксіологічний аспект : програма III Всеукраїнської наук.-практ. конф. (Полтава, 10–11 листопада 2021 р.) / Полтавський нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. Полтава, 2021. С. 155–158.

179. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.]. Образи Швейцарії в симфонічній поемі «233 943 Falera» Ганни Гаврилець : тези доповіді // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : матеріали П'ятої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 4–5 листопада 2021 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 200–204.

180. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.]. Симфонія-диптих Ганни Гаврилець: бінарна опозиція як основа концепції // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2021. Вип. 40. Т. 3. С. 22–29.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-3-4>.

181. Политанская О. И. Детский программный цикл для фортепиано в композиторском творчестве Беларуси (В. Каретников, Г. Сурус, В. Дорохин) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Белорусская гос. акад. музыки. Минск, 2015. 29 с.

182. Политанская О. И. Место и значение музыки для детей (детской музыки) в становлении творческой личности юного музыканта // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Мінск, 2015. № 27. С. 143–147.

183. Потапенко Г. І. Кіт (кішка) // Енциклопедичний словник символів культури України / Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Григорія Сковороди ; за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. Вид. 5-те, доп. і випр. Корсунь-Шевченківський : В. М. Гаврищенко, 2015. С. 350–351.

184. Потапенко О. І. Богородиця // Енциклопедичний словник символів культури України / Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Григорія Сковороди ; за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. Вип. 5-те, доп. і випр. Корсунь-Шевченківський : В. М. Гаврищенко, 2015. С. 79–80.

185. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Жанр оркестрової мініатюри у творчості Ганни Гаврилець (на прикладі «Хоралу» для струнних) // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : : тези доп. Четвертої міжнар. наук.-практ. конф. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (Київ, 5–6 листопада 2020 р.). Київ, 2020. С. 164–167.

186. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Засоби сонористики у циклі Ганни Гаврилець «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2019. № 1 (42). С. 89–102. DOI: <https://orcid.org/0000-0002-7669-5887>.

187. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Музичне втілення ідеї бінарності світобудови у Симфонії-диптиху Ганни Гаврилець // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези доп. Третьої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 7–8 листопада 2019 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. С. 121–124.

188. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Тема дитинства у творчості Ганни Гаврилець (на прикладі камерної кантати «Погляд в дитинство») // Молодий вчений : наук. журн. : спецвипуск. 2018. № 2.2 (54. 2). Лютий. С. 55–61.

189. Пучко Ю. В. Духовно-музыкальные композиции Анны Гаврилец в контексте современного хорового искусства Украины // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 36 : Культурологія та мистецтвознавство. С. 240–250.

190. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 18 с.

191. Пучко-Колесник Ю. В. Сучасні духовно-музичні хорові композиції: культурологічні та хорознавчі аспекти інтерпретації // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2009. Вип. 30. С. 17–25.

192. Пчелинцев А. В. Народная песня как культурный генотип современной хоровой музыки (к проблеме методов трансформации фольклора) // Южно-российский музыкальных альманах. 2019. № 1 (34). С. 69–75. DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-11011>.

193. Роль публічних бібліотек в розвитку туристичного краєзнавства на Івано-Франківщині : матеріали обласного семінару з питань краєзнавства : матеріали обласного семінару з питань краєзнавства / Івано-Франківська обл. універсальна наук. бібліотека ім. Івана Франка ; відп. за вип. Л. В. Бабій. Івано-Франківськ, 2010. 46 с.

194. Романенко А. Р. Культура спогадів і спогади культури: мемуарна спадщина В. Пухальського : дис. ... канд. культурології : 26.00.01 Теорія та історія культури (культурологія) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 255 с.

195. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 447 с.

196. Салига Т. Ю. Поет — це слово. Це його життя... // Вінграновський М. С. Вибрані твори : у 3 т. Т. 1 : Поезії / вступ. ст. Т. Ю. Салиги. Тернопіль : Богдан, 2004. С. 3–54.

197. 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.

198. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец.

26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 36 с.

199. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів : монографія. Київ : НАКККіМ, 2013. 299 с.

200. Северинова М. Ю. Культурні архетипи «софійність» та «слово» як основа музично-драматургічного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець) // Культура України. Київ, 2012. Вип. 37. С. 75–84.

201. Сікорська І. М. Капричіо // Українська музична енциклопедія. Т. 2 : Еверарді — Кюсс. / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України ; редкол. І. М. Сікорська (голова), Н. О. Костюк та ін. Київ, 2008. С. 324–325.

202. Сікорська І. М. Наслідуючи Майстра (до питання швейцарсько-українських зв'язків) // Музична україністика: сучасний вимір. Вип. 3 : зб. наук. ст. пам'яті комп. й музикознавця, д-ра мистецтвознав., проф. Антона Мухи / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. С. 253–264.

203. Симплока // Літературознавчий словник-довідник / редкол. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : Академія, 2007. С. 624.

204. Сікорська І. М. У місячних тонах. Жіночий хор «Павана» зачарував киян небесним звучанням // Хрещатик. 2006. 18 квітня. № 56 (2851). С. 4.

205. Сіренко Є. І. Євген Станкович. Поема-концерт для скрипки та оркестру: авторські прийоми тембрової драматургії // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. № 3. С. 225–229.

206. Скорик М. М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ : Муз. Україна, 1983. 160 с.

207. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей : учеб. пособ. 2-е изд., допол. Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань ; Планета музыки, 2016. 448 с.

208. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров : учеб. пособ. для студ. муз. вузов / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2013. 52 с.

209. Сорокина Е. А. Мир детства в русской музыке XIX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Тамбовский гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2006. 183 с.

210. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных жанров и форм. Москва : Музыка, 1971. С. 292–309.

211. Старовойт Л. В. Поетика лірики Миколи Вінграновського // Літературна Миколаївщина : навч. посіб. до курсу «Літературне краєзнавство» для студ. філологічних спец. Миколаїв : Іліон, 2014. С. 113–125.

212. Стельмах С. П. Историзм // Энциклопедія історії України : у 10 т. Т. 3 : Е–Й / Ін-т історії України НАН України. Київ : Наук. думка, 2005. С. 548–549.

213. Степанченко Г. В. Музичний всесвіт Ганни Гаврилець (штрихи до портрета) // Музика. 2017. № 1. С. 24–29.

214. Степанченко Г. В. Музыкальные фрески Анны Гаврилець // Зеркало недели. 1999. № 4. 30 января.

215. Степанченко Г. В. Передмова // Гаврилець Г. О. Засвічу свічу [Ноты]. Твори для хору. Київ : Муз. Україна, 2012. С. 5–8.

216. Степанченко Г. В. Яков Степанович Степовой // О тех, кто пишет музыку для детей : очерки об украинских композиторах / сост. Т. И. Карышева, Е. В. Майбурова. Вып. 1. Киев : Муз. Україна, 1987. С. 3–13.

217. Степанченко Г. В. «Золотоверхий Київ» // Музика. 2005. № 5. С. 2–4.

218. Степурко В. І. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ — початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 199 с.

219. Стрикун І. С. Щербак Юрій Миколайович // Енциклопедія історії України : у 10 т. Т. 10 : Т–Я / Ін-т історії України НАН України. Київ : Наук. думка, 2013. С. 681–682.

220. Сулим Р. А. Становление детской музыки в западноевропейской культуре XVIII–XIX веков // Музыкальная культура Европы в межнациональных контактах : сб. ст. по материалам Всеукраинской науч. конф. Сумы, 1995. С. 30–39.

221. Сулім Р. А. Дитячі опери М. Лисенка та їх сценічна доля // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. 2012. № 2 (15). С. 102–117.

222. Сулім Р. А. Казка Ганса Крістіана Андерсена «Снігова королева» у драматургічній концепції однойменного фортепіанного альбому Жанни Колодуб // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ, 2012. Вип. 38. С. 254–279.

223. Сулім Р. А. Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя і творчості : монографія. Суми : Еллада, 2017. 620 с., іл.

224. Сулім Р. А. Особливості втілення поетики Г. К. Андерсена у балеті Ж. Колодуб «Пригоди дівчинки Веснянки» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. 2011. № 3 (12). С. 79–88.

225. Сулім Р. А. Творча діяльність Жанни Колодуб на ниві музичної культури та освіти України // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн. Київ : Міленіум, 2011. № 2. С. 98–102.

226. Сухомлінова Т. П. Музично-поетичний всесвіт хорової творчості Ганни Гаврилець (на прикладі циклу «Три хори на вірші Олександра Олеся») // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ : Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 256–262.

227. Сухомлінова Т. П. Особливості втілення змісту псалма Давида № 67 у хоровому концерті Г. Гаврилець «Нехай воскресне Бог» // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 28–29, ч. 2. С. 18–22.

228. Сухомлінова Т. П. Проблеми періодизації хорової творчості Ганни Гаврилець // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 36 / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків : С. А. М, 2012. С. 338–348.

229. Сухомлінова Т. П. Псалом у хоровій творчості Ганни Гаврилець. Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / Луганський держ. ін-т культури і мистецтв. Вип. 22. Луганськ, 2012. С. 227–237.

230. Сухомлінова Т. П. Символіка-Sacra в хоровій кантаті Г. Гаврилець «Stabat mater»: герменевтичний підхід // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків, 2017. № 57. С. 155–164.

231. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 259 с.

232. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець як символ соборності України (на прикладі музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо») // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. XVII : Мистецтво: жінка за межами звичайного / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. С. 44–59.

233. Сухомлінова Т. П. Художній світ хорової музики Ганни Гаврилець // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 42. С. 288–300.

234. Таран Л. Ганна Гаврилець: «Навіть коли варю борщ, у голові — музика»: [інтерв'ю з композитором Ганною Гаврилець. Розмовляла Людмила Таран] // Вечірній Київ. 2003. 30 липня. С. 8.

235. Гарнашинська Л. Б. Міфологема води Миколи Вінграновського в структурі космо-психо-логосу як інформаційний код українства // Науковий вісник Миколаївського державного університету: зб. наук. пр. Миколаїв, 2007. Вип. 14. С. 66–74.

236. Творити світ для згоди і любові (штрихи до портрета М. Вінграновського) // Українська мова і література в школі. 1986. № 11. С. 16–21.

237. Темченко А. І. Міф і сновидіння в традиційній культурі українців (за матеріалами замовлянь) // Матеріали до української етнології. 2015. Вип. 14. С. 141–151.

238. Тимощук О. Є. Тема дитинства у творчості сучасних українських композиторів (на прикладі дитячих фортепіанних циклів) // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Третьої міжнар. наук.-творч. конф. (Київ, 11–12 листопада 2009 р.) / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2009. С. 88–89.

239. Тимощук О. Є. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. 18 с.

240. Туровська Н. А. Василь Барвінський: початок композиторського шляху // Молодь і ринок: наук.-пед. журн. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Дрогобич, 2013. № 5 (100). С. 113–117.

241. Туровська Н. А. Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 19 с.

242. Туровська Н. А. Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу: музикознавчий дискурс // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2012. № 3. С. 146–151.

243. Тышко Н. С. Марк Вениаминович Карминский // О тех, кто пишет музыку для детей: очерки об украинских композиторах / сост. Т. И. Карышева, Е. В. Майбурова. Вып. 1. Киев : Муз. Україна, 1987. С. 92–116.

244. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев, 1993. 120 с.

245. Тюлин Ю. Н. Музыкальная форма / Ю. Тюлин, Т. Бершадская, И. Пустыльник, А. Пэн, Т. Тер-Мартirosян, А. Шнитке. Москва : Музыка, 1974. 359 с.

246. Фільц Б. М. Пісні і хори для дітей та шкільної молоді // Історія української музики : в 6 т. Т. 4 : 1917–1941 / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН України ; редкол. Л. О. Пархомненко (відп. ред.), О. У. Литвинова, Б. М. Фільц. Київ : Наук. думка, 1992. С. 141–155.

247. Фільц Б. М. Пісні та хори для дітей // Історія української музики : в 6 т. Т. 5 : 1941–1958 / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України ; редкол. Г. А. Скрипник (голова), А. П. Калениченко та ін. Київ : Наук. думка, 2004. С. 90–97.

248. Фольклоризм // Літературознавчий словник-довідник / редкол. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : Академія, 2007. С. 699.

249. Франтова Т. В. Имитация: простая, стретная, каноническая (о трудностях абсолютного разграничения в полифонии строгого письма) // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 26–39. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.5.002>.

250. Фурдичко А. О. Фольклоризм на оперній сцені України (кінець ХХ — початок ХХІ ст.) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. Харків, 2017. № 6. С. 145–152.

251. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2006. 432 с.

252. Холопов Ю. Н. Сонорика // Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / общ. ред. В. В. Бычков. Москва : РОССПЭН, 2003. С. 413–417.

253. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.

254. Хорал // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 6 : Хейнце — Яшугин. Москва : Сов. энциклопедия, 1982. Стлб. 42–44.

255. Хуан Ч. Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.

256. Царёва Е. М. Стилль музыкальный // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5 : Симон — Хейлер. Москва : Сов. энциклопедия, 1981. С. 281–289.

257. Чекан Ю. І. «Віють вітри»: три історії в одному творі // Гаврилець Г. О. Віють вітри. Історична ораторія [Ноти] / Бібліотека хору «Київ». Київ, 2018. С. 4–5.

258. Чекан Ю. І. Контури фестивалю // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 58–59.

259. Чепурко Б. П. Українці: Воскресіння. Львів : Слово, 1991. 128 с.

260. Черкашина-Губаренко М. Р. Сергій Прокоф'єв. Рік 1911-й: консерваторська освіта як складова «стартового пакету» : доповідь // Ювілейні та пам'ятні дати 2021 року : програма Одинадцятої міжнар. наук. конф. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (Київ, 27–28 листопада 2021 р.). Київ, 2021.

261. Чжан Тяньтянь. Каприччио как понятие и явление // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2017. № 2. С. 194–199.

262. Чишко В. С. Біографічна традиція та наукова біографія в історії і сучасності України. Київ : БМТ, 1996. 240 с.

263. Шевченко В., Добронравова С., Семенова О. Сучасні методи опрацювання народної пісні (на прикладі хорових обробок Олександра Яковчука і Ганни Гаврилець) // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль, 2018. № 1 (38). С. 34–40.

264. Шегда Л. В. Вплив жанрових традицій та нових стилістичних тенденцій на українську композиторську творчість у галузі музики для дітей другої половини ХХ століття // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр. / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. Вип. 9. С. 161–169.

265. Шегда Л. В. Жанрово-стилістичні особливості української пісенно-хорової музики для дітей (на матеріалі творчості Л Дичко і Б. Фільц) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 20 с.

266. Шегда Л. В. Кантати для дітей Лесі Дичко: основні стилістичні особливості // Студії мистецтвознавчі / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. № 4 (28). С. 63–67.

267. Шегда Л. В. Стилістика пісенно-хорової творчості для дітей Б. Фільц // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / голлов. ред. В. Г. Чернець. Київ : Міленіум, 2009. Вип. ХХІІІ. С. 261–270.

268. Шип С. В. Жанр музичний // Українська музична енциклопедія. Т. 2 : Еверарді — Кюсс / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. С. 67–72.

269. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 386 с.

270. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). Київ, 2002. С. 154-177.

271. Шпилевська Ганна. Сестри Фроляк на Контрастах 2013 // Українська музика : наук. часопис. Львів, 2013. Число 4 (10). С. 145.

272. Юзюк З. І. Фортепіанна музика для дітей у творчості В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Скорика (до ювілеїв композиторів) // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль, 2013. № 2. С. 107–115.

273. Ясь О. В. Біографістика // Енциклопедія історії України : у 10 т. Т. 1 : А–В / редкол.: В. А. Смолій (гол.) та ін. НАН України. Ін-т історії України. Київ : Наук. думка, 2003. С. 295–296.

274. Frescobaldi G. Il Primo Libro di Capricci fatti sopra diversi soggetti, et Arie in partitura di Girolamo Frescobaldi Organista in San Pietro di Roma. Roma : Luca Antonio Soldi, 1624.

275. Husarchuk T. V., Severynova M. Y., Derevianchenko O. O., Putiatytska O. V., & Hnatiuk L. A. // Spiritual concert in the work of Ukrainian composers: The processes of individualization of the genre archetype. *Linguistics and Culture Review*. 2021. Vol. 5 (S4), P. 988–1003. DOI: <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1776>

276. Maskovych T., Kazymyryv Kh. Genre of the choral acapella psalm in the creativity of Hanna Havrylets // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2020. Вип. 30. Т. 1. С. 155–160.

277. Maskowycz T. Semantyka muzyczno-dramatyczna jako podstawa prac Hanny Hawryleć: założenia i kontekst. *Spheres of Culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Poletecal Science and Cultural Studies*. Vol. XVIII. Lublin, 2019. P. 333–337.

278. Polietaieva O. V. [Прокопова О. В.]. «233 943 Falera» by Hanna Havrylets: the specificity of the symphonic poem genre // *The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o. Vienna*. № 3, 2021. P. 64–71. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-64-71>

279. Varakuta M. Traditions of choral concert in the psalmody of H. Havrylets // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 4. С. 89–93. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191343>.

ІНТЕРНЕТ-РЕСУРСИ

280. Авторський концерт композитора Ганни Гаврилець // *Кореспондент.net*. 2011. 7 квітня URL: https://korrespondent.net/business/press_release/1204921-avtorskij-koncert-kompozitora-ganni-gavrilec (дата звернення: 02.10.2022).

281. Агрест-Короткова С. «2 дні 2 ночі» нової музики // *День*. 2013. 26 квітня. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/2-dni-2-nochi-novoyi-muziki> <http://www.officiallasvegashomeimprovement.com/mr/mr.nsf/0/B2A96B687991F0B9C2257B590078F9DD?OpenDocument> (дата звернення: 16.05.2016).

282. Агрест-Короткова С., Олійник О. Особлива місія [Про XX Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі»] // *День*. 2014. 7 травня. С. 12. URL: <http://www.officiallasvegashomeimprovement.com/mr/mr.nsf/0/8FD8E7C699D626AAC2257CD200663382?OpenDocument> (дата звернення: 16.05.2016).

283. Алієв А. 1 квітня у Києві стартували «Дні азербайджанської музики в Україні» // *Music-Review Ukraine*. 2013. 2 квітня. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/4E41F410124083A9C2257B4100384018?OpenDocument> (дата звернення: 16.05.2016).

284. В Азербайджанській державній філармонії ім. М. Магомаєва відбувся симфонічний концерт за участю азербайджанських та українських музикантів // Music-Review Ukraine. 2012. 3 березня. URL: <http://www.officiallasvegashomeimprovement.com/mr/mr.nsf/0/3542B10570D73626C22579B6003DC70B?OpenDocument> (дата звернення: 16.05.2016).

285. Вінграновський М. С. Вона була задумлива, як сад. URL: <http://poetyka.uazone.net/default/pages.shtml?place=vinhranovsky&page=vinhr85> (дата звернення: 16.05.2016).

286. Вінграновський М. С. Ще під інеєм човен лежав без весла. URL: <http://poetyka.uazone.net/default/pages.shtml?place=vinhranovsky&page=vinhr37> (дата звернення: 16.05.2016).

287. Гаврилець А. Профессия — музыкант [Беседа с композитором Анной Гаврилець] / запись Т. Колотиленко // 2000. 2003. 5–11 декабря, № 49. С. 1, 6. URL: http://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/ekspertiza_aspekty/professija-muzykant_arhiv_art.htm (дата звернення: 14.06.2018).

288. Гаврилець (Фроляк) Ганна Олексіївна. URL: https://web.archive.org/web/20161022132018/http://snyatyn.net/statti/Ganna_Gavrilec.html (дата звернення: 25.04.2015).

289. Гаврилець Анна Олексіївна // Національна спілка композиторів України. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=553> (дата звернення: 25.04.2015).

290. Ганна Гаврилець. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/EC6803F67BA19D5BC22578B700382359?OpenDocument> (дата звернення: 25.04.2015).

291. Ганна Гаврилець. URL: <https://www.pisni.org.ua/persons/2707.html> (дата звернення: 04.11.2021).

292. Гожик Ю. М. «Київ Музик Фест'98»: «без надєжди...» // Зеркало недели. 1998. 10 октября. № 195–196. URL: <http://kmf.karabits.com/press/76.html> (дата звернення: 15.12.2021).

293. Грица С. Й. Очима етномузиколога (роздуми з приводу VIII «Київ Музик Фесту») // Українська культура. 1998. № 1 (885). URL: <http://kmf.karabits.com/press/63.html> (дата звернення: 15.12.2021).

294. Дика Н. Концерт пам'яті Олександра Тищенка // Music-Review Ukraine. 2012. 11 листопада. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/85F551E3EBAF967BC2257ABV00736A45?OpenDocument> (дата звернення: 14.06.2018).

295. Дні Української нової музики в Азербайджані. Azərbaycan Yeni Musiqi Ukrayna Gün // Music-Review Ukraine. 2012. 1 березня. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/AF0282ABE613F9F7C22579B10070FE2B?OpenDocument> (дата звернення: 25.04.2015).

296. Дрогобич відвідає син проєктанта Ратуші Анджей Нікодимович // Майдан. Дрогобич, 2010. 8 жовтня. URL: <http://maydan.drohobych.net/?p=5740> (дата звернення: 14.06.2018).

297. Дух і літера. Інтерв'ю з композитором Ганною Гаврилець. URL: https://www.youtube.com/watch?v=hiTD2ZR99iQ&list=PLJlpazV-_ezOy8T_qQrS0YbVB6lQ70dug&index=28&ab_channel=UKRLIFE.TV (дата звернення: 13.01.2022).

298. Дьячкова О. А. «Київ Музик Фест'95» // Музика. 1996. № 1. URL: <http://kmf.karabits.com/press/40.html> (дата звернення: 15.12.2021).

299. З 25 по 31 травня в Києві пройде XXIII Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» // Music-Review Ukraine. 2013. 22 травня. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/A9A283575836802AC2257B73006EF2F9?OpenDocument> (дата звернення: 16.05.2016).

300. Загайкевич М. П. Конкурс імені Мар'яна та Іванни Коців // Культура і життя. 1995. 22 листопада, № 45. URL: <http://kmf.karabits.com/press/3/261.html> (дата звернення: 15.12.2021).

301. Заключний концерт Міжнародного фестивалю «Дні музики Мирослава Скорика» // Music-Review Ukraine. 2013. 9 жовтня. URL: <http://www.m->

r.co.ua/mr/mr.nsf/0/3AF26EA93F386833C2257BFF0062D05D?OpenDocument (дата звернення: 04.03.2017).

302. Иза Абрамовна Немировская // Союз московских композиторов. Региональная общественная организация. URL: <http://xn--b1aanbebkbbpfqcbecsaoyded7a1etm.xn--p1ai/biography/nemirovskaya.htm> (дата обращения: 14.06.2018).

303. Иванова С. Богдана Фроляк: «Хочу, аби моя музика була світлою» // Zbruc'. 2015. 19 жовтня. URL: <https://zbruc.eu/node/42730> (дата звернення: 14.06.2018).

304. Кавунник О. А. Молодіжний хор «Світич» — переможець Міжнародного конкурсу у грецькому місті Превеза! // Music-Review Ukraine. 2011. 21 серпня URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/787A8497E90376DDC22578F3006766D3?OpenDocument> (дата звернення: 25.04.2015).

305. Кафаров С. Бакинская весна новой украинской музыки // Music-Review Ukraine. 2012. 13 березня. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/56763F4A46C7B9B7C22579C0006BE49B?OpenDocument> (дата обращения: 04.03.2017).

306. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Діалоги. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-ch1.htm> (дата звернення: 12.01.2022).

307. Козирєва Т. У Львові стартував ХІХ Міжнародний фестиваль сучасної музики // Music-Review Ukraine. 2013. 29 вересня. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/F2C71A01F06DF8FCC2257BF5004594EE?OpenDocument> (дата звернення: 04.03.2017).

308. Колотиленко Т. Анна Гаврилец: «Думаю, что написание песен не буду считать потерянным временем» // Зеркало недели. 1995. 10 ноября, вып. 45. URL: https://zn.ua/ART/anna_gavrilets_dumayu,_chto_napisanie_pesen_ne_budu_schitat_poteryannym_vremenem.html (дата обращения: 14.06.2018).

309. Копиця М. Д., Степанченко Г. В. Київ Музик Фест'93 // Музика. 1994. № 1. URL: <http://kmf.karabits.com/press/3/310.html> (дата звернення: 15.12.2021).

310. Костюк Н. О. «Київ Музик Фест» // Музика. 2001. № 6, листопад — грудень. URL: <http://kmf.karabits.com/press/1/123.html> (дата звернення: 15.12.2021).

311. Крупенко К. «Чорнобильдорф» увійшов до топ-6 опер за версією міжнародного конкурсу Music Theater Now // Суспільне. Культура. 2021. 7 грудня. URL: <https://suspilne.media/196443-za-socmerezami-znamenitostej-zazvicaj-stezat-ludi-z-nizkim-intelektom-doslidzenna/> (дата звернення: 10.01.2022).

312. Кузик В. В. Осінній ужинок — «Київ Музик Фест'95» // Демократична Україна. 1995. 19 жовтня, № 117 (21768). URL: <http://kmf.karabits.com/press/46.html> (дата звернення: 15.01.2022).

313. Кушнірук О. П. Традиції та образ Кобзаря як надихаючий оберэг. Чим запам'ятався меломанам «КиївМузикФест-2013»? // День. 2013. 17 жовтня. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/tradiciji-ta-obraz-kobzarya-yak-nadihayuchi-y-obereg> (дата звернення: 25.04.2015).

314. Лакуста В. І. Туристична Снятинщина — таємниця її величі і краси // Фахівцю бібліосервісу. URL: <http://lib.if.ua/dbase/prof.php?param=1281957759> (дата звернення: 14.06.2018).

315. Ланцута Л. В. Жіночі портрети в інтер'єрі // Час/Time. 1995. 27 жовтня № 71. URL: <http://kmf.karabits.com/press/3/264.html> (дата звернення: 15.12.2021).

316. Лауреат премії імені М. В. Лисенка — композитор Юрій Шевченко // Music-Review Ukraine. 2012. 22 березня. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/003FBDA217431B2CC22579C9006CCCA3?OpenDocument> (дата звернення: 16.05.2016).

317. Лауреатом премії ім. Б. М. Лятошинського у 2013 р. став Золтан Алмаші // Music-Review Ukraine. 2013. 1 лютого. URL: <http://www.officiallasvegashomeimprovement.com/mr/mr.nsf/0/50345D45DC05C53FC2257B050049680B?OpenDocument> (дата звернення: 16.05.2016).

318. Луніна А. Є. «Київська камерата» відкриє сезон «Музичним дарунком». URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/E4EA015C9D6617D2C225790A006FC8E6?OpenDocument> (дата звернення: 04.03.2017).

319. Луніна А. Є. Музика як інтелектуальний синдром // Культура і життя. 2011. 12 квітня. URL: <http://kievkamerata.org/ukr/press-133> (дата звернення: 16.05.2016).

320. Луніна А. Є. Про Ганну Гаврилець без пафосу і зайвих слів... // Музика. Український інтернет-журнал. URL: http://mus.art.co.ua/pro-hannu-havrylets-bez-pafosu-i-zaavykh-sliv/?fbclid=IwAR2WWRPVA-4HIAAdYuwDpMkuMzOTa_-oNxn3SSntHEmn5X7G9R8X7F4A36AI (дата звернення: 01.06.2022).

321. Львівський державний музичний ліцей імені Соломії Крушельницької. Наша історія // Львівський державний музичний ліцей імені Соломії Крушельницької. URL: http://solomiya-sk.lviv.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=54 (дата звернення: 25.04.2015).

322. Макогон С. Фортепіанний цикл Геннадія Саська «Мозаїка» (спроба стилістичного аналізу в контексті проблем піаністичного виховання) // Національна спілка композиторів України. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=2416> (дата звернення: 04.03.2017).

323. Максим'як О. Весняний Львів відвідають «Віртуози» // Music-Review Ukraine. 2013. 30 квітня. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/6F3221DF187B4ED8C2257B5D0061BE8E?OpenDocument> (дата звернення: 04.03.2017).

324. Мамай П. Симфонічні нотатки вічності. // Україна молода. 2011. Вип. № 060, 12 квітня. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/1864/164/66269/> (дата звернення: 16.09.2019).

325. Музика і музиканти. Ганна Гаврилець / автор і режисер Володимир Муржа. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RErCtY3IGQ4&list=PLJlpazV_ezOy8T_qQrS0YbVB6lQ70dug&index=27&t=416s&ab_channel=%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0

%B0%D0%9A%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE (дата звернення: 13.01.2022).

326. Муратова В. А. На фестивальному ковчегу — від Моцарта до Скорика // Зеркало тижня. 1995. 13 жовтня. URL: https://zn.ua/ART/na_festivalnom_kovchege_ot_motsarta_do_skorika.html (дата звернення: 15.12.2021).

327. Невінчана Т. С. Закінчилися Дні української Нової музики в Азербайджані // Music-Review Ukraine. 2012. 10 березня. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CEA409B7FFC7D2E0C22579C100748EB1?OpenDocument> (дата звернення: 04.03.2017).

328. Новини. 27.02.2009. Національна спілка композиторів України. URL: https://composersukraine.org/index.php?id=27&tx_ttnews%5Btt_news%5D=68&cHash=11ee65e3d36140c3198ad1e042d151c8 (дата звернення: 13.01.2022).

329. Премію ім. Л. М. Ревуцького 2013 року отримала композиторка Олена Серова // Music-Review Ukraine. 2013. 27 лютого. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/10E65F47B0F30439C2257B1F003E7BF8?OpenDocument> (дата звернення: 25.04.2015).

330. Радванський І. Хоровий хоровод // Україна молода. 2005. 16 червня. URL: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/450/164/16297/> (дата звернення: 25.04.2015).

331. Самойленко В. Симфонічний оркестр та хор ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України взяли участь у Міжнародному фестивалі ім. С. Ріхтера в Житомирі // Music-Review Ukraine. 2015. 23 березня. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/734DAD0D9D224C0AC2257E100079A3FD?OpenDocument> (дата звернення: 04.03.2017).

332. Саф'ян Дзвенислава. Ганна Гаврилець: культура планетарного значення. 11.04.2022. URL: <https://theclaquers.com/posts/8798?fbclid=IwAR1g74g1FT1-HEgT4uo8cyEO1A5OZq45DJeJAdjluSJS-LJA8ovmat7WXok> (дата звернення: 09.09.2022).

333. Семененко Н. Ф. Ностальгія за мелодикою в 34 концертах // Голос України. 2001. 12 жовтня. № 185 (2685). URL: <http://kmf.karabits.com/press/1/118.html> (дата звернення: 15.12.2021).

334. Соколов В. Ю. Екслібрис // Українська бібліотечна енциклопедія. URL: <https://ube.nlu.org.ua/article/Екслібрис> (дата звернення: 24.09.2022).

335. Степанченко Г. В. Авторський концерт композиторки Ганни Гаврилець // Music-Review Ukraine. 2011. 9 квітня. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/4DF51EB5C5D65C5BC22578600073B2D4?OpenDocument> (дата звернення: 14.06.2018).

336. 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).

337. Стус Д. В. Біографістика // Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=35287 (дата звернення: 07.10.2016).

338. Сюта Б. О. «Київ Музик Фести'95»: високе реноме на міцних крилах // Хрещатик. 1995. 25 жовтня, № 160 (959). URL: <http://kmf.karabits.com/press/3/278.html> (дата звернення: 15.12.2021).

339. [У Києві відбулася прем'єра ораторії Ганни Гаврилець «Барбівська коляда»] // Music-Review Ukraine. 2011. 1 січня. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/BFB852453B62015FC225781E0075BC8B?OpenDocument> (дата звернення: 04.03.2017).

340. Терещенко А. К. Жінщина, у которой тысяча имен... // Правда Украины. 1995. 17 ноября. URL: <http://kmf.karabits.com/press/3/262.html> (дата обращения: 15.12.2021).

341. У Києві прозвучала «Музика Незалежності» // Music-Review Ukraine. 2018. 11 грудня. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/AB95A75B503C39F1C225835F00762ED9?OpenDocument> (дата звернення: 13.01.2022).

342. Указ Президента України «Про відзначення державними нагородами України працівників Національної музичної академії України імені

П. І. Чайковського, м. Київ» // Верховна Рада України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/ru/607/2013#Text> (дата звернення: 06.01.2022).

343. Указ Президента України «Про нагородження працівників Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ» // Верховна Рада України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1141/2008#Text> (дата звернення: 06.01.2022).

344. Указ президента України № 1677/2005 «Про відзначення державними нагородами України з нагоди річниці підтвердження всеукраїнським референдумом Акта проголошення незалежності України 1 грудня 1991 року» // Президент України. Офіційне інтернет-представництво. URL: <https://www.president.gov.ua/documents/16772005-3457> (дата звернення: 06.01.2022).

345. Українська опера ІУОВ увійшла до десятки найкращих у світі. ВІДЕО // Цензор.НЕТ. URL: https://censor.net/ua/video_news/3104359/ukrayinska_opera_iyov_uviyishla_do_desyatky_nayikraschyh_u_sviti_video (дата звернення: 10.01.2022).

346. Українські митці вшанують пам'ять композитора Івана Карабиця // Music-Review Ukraine. 2012. 16 лютого. URL: <http://www.officiallasvegashomeimprovement.com/mr/mr.nsf/0/487A087F5BA396C7C22579A600044132?OpenDocument> (дата звернення: 04.03.2017).

347. 14-й фестиваль «Грудневі вечори» завершився в Житомирі // Укр-ЗахідІнформ : інтернет-видання новин. 2012. 15 грудня. URL: <http://uzinform.com.ua/news/2012/12/15/7068.html> (дата звернення: 16.05.2016).

348. Фоміна Л. Г. Фольклорно-міфологічна образність як системотворча складова лірики М. Вінграновського // Наукові конференції. URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/1278> (дата звернення: 15.10.2017).

349. Фроляк Б. О. «Живемо в тяжкий час...» // Facebook. 11 червня [2022]. URL: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0DaNp9KTerxXPLk3N7RMMAjVX1gjSMydSm1Yw6j2AhEu1GMunw2fWhD4axfhhEUL9l&id=100001618195850 (дата звернення: 11.06.2022).

350. XXIV Міжнародний фестиваль Київської організації Національної спілки композиторів України «Музичні прем'єри сезону» // Music-Review Ukraine. 2015. 10 червня. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/FFFD254CE2B9CE6CC2257E6B006B7512?OpenDocument> (дата звернення: 16.05.2016).

351. Чекан Ю. І. Золотоверхий Київ: за рік до ювілею // Україна молода. 2005. 10 червня, вип. 106. URL: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/446/235/16117/> (дата звернення: 07.10.2016).

352. Чудутова А. «Киев Музик Фест'95»: под созвездием женщины // УНИАН. Общество (обзоры, комментарии, прогнозы). 1995. № 41 (124). URL: <http://kmf.karabits.com/press/41.html> (дата обращения: 15.12.2021).

353. Чудутова А. «Музик Фест»: думай о слушателе // Независимость. 1995. № 128 (13962); № 129 (13963). URL: <http://kmf.karabits.com/press/49.html> (дата обращения: 15.12.2021).

354. Шинкарук В. Ф. Карпенко Анатолій Григорович // Енциклопедія сучасної України: електронна версія [онлайн] / Ін-т енцикл. дослідж. НАН України ; редкол.: І. М. Дзюба (голов. ред.), А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ, 2012. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=9995 (дата звернення: 04.11.2021).

355. Berehova Olena. «Kyiv Music Fest'95» Gets Over The Borders // News from Ukraine. 1996. № 1. URL: <http://kmf.karabits.com/press/47.html> (дата звернення: 15.12.2021).

356. Cathomen Ignaz. Astronomietage in Falera GR. URL: <https://www.mirasteilas.net/ttf2011/> (дата звернення: 21.07.2021).

357. The Ultimate Stabat Mater Website a musical journey through the ages. URL: <https://stabatmater.info/> (дата звернення: 09.08.2022).

358. Vitalii Svyryd. Персональний сайт Віталія Свирида. URL: <http://www.svyryd.com.ua/> (дата звернення: 16.05.2016).

ДОДАТКИ

Додаток А. Примітки

1. Свирид Віталій (нар. 27.04. 1956) — заслужений артист України. Лауреат Першого Міжнародного фестивалю «Червона рута» з піснею «Мольба» (1989), лауреат Міжнародного фестивалю сучасної української пісні «Пісенний вернісаж» (1992, 1995) і Всеукраїнського радіофестивалю «Пісня року» з піснею «Не сумуй» (1997). Співак інтенсивно цікавився найновішим репертуаром сучасних поетів і композиторів. Неодноразово репрезентував їхню пісенну творчість: Д. Павличка, Л. Костенко, Ф. Млинченка, Н. Земної, В. Герасименка, Г. Гаврилець, І. Кириліної, В. Хурсенка та інших [358].

2. Іванна і Мар'ян Коці — американські меценати українського походження.

3. Юлія Маслюк — студентка четвертого курсу відділу «Теорія музики» Хмельницького музичного училища ім. В. І. Заремби. Робота була виконана в курсі української музичної літератури під керівництвом Любові Хлистун.

Олена Прокопова — студентка четвертого курсу напряму підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво», спеціалізація «Музикознавство» НМАУ ім. П. І. Чайковського. Науковий керівник — Лариса Гнатюк.

Любомир Ключінський — студент другого курсу магістратури напряму підготовки 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво», спеціалізації «Струнні, альт» НМАУ ім. П. І. Чайковського. Науковий керівник — Олена Корчова.

Олена Прокопова — студентка другого курсу магістратури, напряму підготовки 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво», спеціалізації «Музикознавство» НМАУ ім. П. І. Чайковського. Науковий керівник — Лариса Гнатюк.

Андрій і Дарина Сиваш — учні п'ятого класу Дитячої музичної школи № 20, м. Київ, викладачка-консультантка — Альона Кушнірук.

Денис Терещенко — учень п'ятого класу Дитячої музичної школи № 36, м. Київ, викладачка-консультантка — Олена Прокопова.

4. Є. Назайкінський [155, с. 83–92] та С. Шип [268, с. 69–70; 269, с. 351–354] наводять ще кілька систем, поділ на такі складники:

— «проста», «громадянська» або «народна»; «складна» або «вчена», «мензуральна»; «церковна», яка об'єднувала «просту» і «вчену», за Іонном де Грохео;

— пропонується і повсякденна музика, за Г. Бесселером;

— народно-побутова, легка побутова й естрадно-розважальна, камерна, симфонічна, хорова та музичні театральні-драматичні жанри, за Т. Поповою;

— ліричні, епічно-оповідні та моторні жанри, за В. Цуккерманом;

— культові й обрядові (молитовний спів, меса, реквієм тощо), масово-побутові (пісня, танець і марш), концертні (симфонія, соната, квартет, ораторія, кантата, романс тощо) і театральні (опера, балет, оперета, музика драматичного театру) жанри, за А. Сохором;

— чиста, взаємодіюча, прикладна і прикладна взаємодіюча музика, за О. Соколовим.

5. Лесовиченко Андрій Михайлович — російський музикознавець, культуролог, доктор мистецтвознавства, доктор культурології, професор кафедри народної художньої культури і музичної освіти Інституту культури і молодіжної політики Новосибірського державного педагогічного університету, вихованець Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. А. Лесовиченко — автор навчального посібника: *Детская музыка : учеб. пособие*. Новосибірск : НГПУ, 2013. 71 с.

6. Немировська Іза Абрамівна (нар. 1946 р.) — російська дослідниця, доктор мистецтвознавства (2012), випускниця Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (1971, керівник — К. М. Царьова). І. Немировська — автор понад сотні статей. Монографію «Феномен детства в русской музыке (от Средневековья до наших дней)» опубліковано 2012 року також у Німеччині.

7. Емілій Дмитрович Кобулей (1929–2004) — родом із Закарпаття, випускник Ужгородського музичного училища і Львівської консерваторії. Майже все своє життя віддав педагогічній праці як викладач музично-теоретичних дисциплін та фортепіано в Ужгородському училищі, старший викладач кафедри теорії музики ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Викладав музично-теоретичні дисципліни, працював також як піаніст і концертмейстер [169].

8. Юрій Щербак (нар. 1934) — український письменний, сценарист, публіцист, політик, діяч екологічного руху, дипломат, лікар-епідеміолог. Лауреат Літературної премії імені Ю. Яновського (1984).

П'єса «Наближення» — про академіка, піонера української кібернетики Віктора Глушкова [219] — ставилася на сцені Чернівецького академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Ольги Кобилянської. Згідно із сюжетом п'єси, один із героїв мав виконати пісню. Композиторка згадує про це так: «Зізнаюся, що ситуація мене шокувала, бо раніше я пісень не писала. До того ж Щербак нічого не сказав мені про характер музики — я навіть не знала тексту, який мала озвучити» [117, с. 101]. За орієнтир Г. Гаврилець обрала поезію Ліни Костенко і створила свою першу пісню, яка посіла у виставі «мало не кульмінаційну, центральну зону в постановці» [117, с. 101], — «Не говори печальними очима». Згодом було написано другу — «Осіньню пісню», теж на слова Л. Костенко, і «Мольбу» на вірші Д. Павличка. Саме ці твори були виконані на фестивалі-конкурсі «Червона рута» 1989 року

та принесли композитору славу й визнання: Г. Гаврилець стала лауреатом другої премії.

9. Указ № 299/1999 президента України Л. Кучми від 4 березня 1999 року «Про присудження Державної премії України імені Т. Шевченка».

10. Указ № 1677/2005 президента України В. Ющенка від 30 листопада 2005 року «Про відзначення державними нагородами України з нагоди річниці підтвердження всеукраїнським референдумом Акту проголошення незалежності України 1 грудня 1991 року».

11. Указ № 1141/2008 президента України В. Ющенка від 3 грудня 2008 року «Про нагородження працівників Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ».

12. Указ № 607/2013 президента України В. Януковича від 5 листопада 2013 року «Про відзначення державними нагородами України працівників Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ».

13. Проект був частиною культурної програми, що координувалася Інститутом Адама Міцкевича (Instytut Adama Mickiewicza), — «Польща 100», реалізованої в рамках багаторічної програми «Niepodległa» («Незалежна») у 2017–2021 роках і профінансованої з коштів Міністерства культури та національної спадщини Республіки Польща. Концерти формувалися за жанровим принципом: ораторіальний (відбувся 29 вересня), хоровий (31 жовтня) і симфонічний (4 грудня).

14. Г. Гаврилець відверто висловлювала свої думки у пресі: «Держава, яка себе поважає, яка прагне гідно увійти в європейський простір, не може не підтримувати свою справжню культуру, а не лише ту, що називають масовою — вона ж, як мода: сьогодні є, а завтра — ні. Культура класичного і сучасного мистецтва — набуток кожної нації, скарбниця держави... Оскільки Україна заявила себе як європейська держава, то ті, хто нею керують, мусять, нарешті, зважити на проблеми її культурних цінностей і справжніх духовних пріоритетів» [336]. Ці думки композиторки суголосні загальним тенденціям, які й дотепер панують у творчому середовищі України.

15. У 2006 році лауреатами цієї престижної премії стали музикознавиці Олена Зінкевич, Любов Кияновська і хормейстер і музикознавець Мстислав Юрченко; 2007 року — музикознавець і композитор Антон Муха та Муніципальний хор «Хрещатик» і його керівниця Лариса Бухонська; 2010 року — композитор Юрій Алжнев та музикознавець і педагог, ректор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Володимир Рожок, музикознавиця Зеновія Штундер; 2011 року — заслужена діячка мистецтв України, педагогиня-музикознавиця, кандидатка мистецтвознавства, професорка Тамара

Гнатів «за досягнення у музикознавчій та педагогічній діяльності», композитори Богдана Фроляк (за Симфонію № 2 для великого симфонічного оркестру) й Іван Тараненко (за симфонічну творчість 2008–2010 років); 2012 року — театральний композитор, заслужений діяч мистецтв України Юрій Шевченко (за музику до балетів «Те, що приніс вітер...» і «Ніч Перуна», поставлені в Канаді); 2013 року — композитор, заслужений діяч мистецтв України Володимир Стеценко (за творчі здобутки в жанрі хорової музики на українські народні й духовні тексти), музикознавець, доктор мистецтвознавства Богдан Сюта (за наукові праці 2006–2011 років), музикознавець, доктор мистецтвознавства Юрій Чекан (за музикознавчі праці 2007–2012 років і за досягнення в педагогічній діяльності); 2014 року — музикознавиця, доктор мистецтвознавства, професорка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Маріанна Копиця (за досягнення в музикознавчій та педагогічній діяльності), композитор Святослав Крутиков (за музичні твори 2010–2012 років), музикознавиця, музична критикиня й публіцистка Ганна Луніна (за музикознавчі праці 2004–2013 років); 2019 року — композитор Богдан Кривопуст (за твір «Ораторія для солістів, хору та симфонічного оркестру на вірші Тараса Шевченка», 2017), хорова диригентка Юлія Ткач (за видатні досягнення у професійному виконавському мистецтві, концертні програми й авторські проекти останніх років) та музикознавиця Тетяна Гусарчук (за монографію «Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох», 2017); 2020 року — композиторка Ірина Алексейчук та музикознавиця Галина Степанченко.

16. Її лауреатом стала Алла Загайкевич за музику до фільмів «Штурмові ночі» (2019) та «Людина з Арану» (2020), мультимедійної інсталяції «Кіра Кіраліна».

17. Тоді з цієї ж нагоди виступили й інші провідні митці України, серед яких: В. Матюхін, Л. Олійник, Т. Невінчана, Л. Дичко, С. Пілютиков, Г. Степанченко, І. Тараненко, І. Рябчун.

18. Зазначимо ці твори: Концерт для фортепіано й симфонічного оркестру; композиції для камерних ансамблів «The Face II» (для флейти, гобоя, валторни, скрипки, віолончелі та фортепіано); «Останній листок» за мотивами однойменного оповідання О'Генрі (для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, контрабаса, фортепіано та перкусії) та інші.

19. Їхня випускна програма прозвучала в рамках XXII Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону» у виконанні Державного заслуженого естрадно-симфонічного оркестру України (диригент Микола Лисенко): «De profundis» для солістів, хору та симфонічного оркестру Романа Григоріва (Ірина Кишлярук — сопрано, Ольга Романенко — мецо-сопрано, Валентин Дитюк — тенор, Андрій Кошман — баритон); «Dramma per musica» для голосу, фортепіано та симфонічного оркестру Іллі Разумейка (Арсен Яковенко — форте-

піано; Дарина Князева — мецо-сопрано). Сьогодні ці композитори відомі в музичному світі як творці сучасної опери та спільно з режисером Владом Троїцьким 2020 року стали лауреатами Національної премії України імені Тараса Шевченка в номінації «Театральне мистецтво» за оперу «Iyov». Ще студентами вони заснували міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Porto Franko» в Івано-Франківську, протягом 2015–2020 років співпрацювали із формацією «Nova Opera» і створили лабораторію сучасної опери «Opera Aperta» (літо 2021 року). Вони успішно реалізували вже близько десятка оперних постановок, серед яких біблійна трилогія з режисером Владом Троїцьким «IYOV — Babylon — ARK», перша з яких восени 2018 року увійшла у ТОП-10 найкращих музично-театральних перформансів серед 436 претендентів із 55 країн за версією міжнародного конкурсу Music Theater Now [345], сонОпера «непрОсті» за лібрето Тараса Прохасько, trap-opera «Wozzeck» та футуристична опера «Aerophonía» (лібрето Юрія Іздрика), неоопера-жах «Hamlet» (режисер Ростислав Держипільський), опера-антиутопія «GAZ» (режисерка Вірляна Ткач), археологічна опера «CHORNOBYLDORF», яка увійшла в шістку найкращих опер за версією світового конкурсу Music Theater Now 2021 [311], інтердисциплінарна опера «Opera Lingua», перформанс «Колискова для Маріуполя» (2022), «Genesis. Opera of Memory in 13 mise-en-scene» (2022) та інші. Композиторський дует також здобув уже дев'ять нагород на престижних кінофестивалях за музику до кінофільму «Мати Апостолів» режисера Зази Буадзе. Серед фестивалів: 11th Social World Film Festival (Італія, 2021), 17th Terni Film Festival (Італія, 2021), Rome Prisma Film Awards (Італія, 2022), Cannes World Film Festival (Франція, 2022), Silk Road Film Awards-Cannes (Франція, 2022), Paris Film Awards (Франція, 2022), 6th Five Continents International Film Festival (Венесуела, 2022), Kurdistan International Independent Film Festival (Ірак, 2022).

20. Жанна Іванівна Попова — працювала в Снятинській Дитячій музичній школі з 1956 року. Наказом № 111 по Снятинській дитячій музичній школі від 29 квітня 1978 р. та рішенням МК профспілки (протокол № 17) була занесена в Книгу Пошани за багаторічну сумлінну працю по естетичному вихованню підростаючого покоління та громадсько-корисну роботу.

21. Г. Гаврилець згадує: «Багато моїх земляків завдяки йому стали відомими музикантами. Один із них — Мирослав Максимюк — закінчив Московську консерваторію, працює в оркестрі Плетньова. Не можу не згадати Юрія Башмета — альтиста зі світовим ім'ям <...> саме Олександр Дмитрович запропонував йому грати на альті, хоча в той час це було сімейною драмою, тому що батьки Юри хотіли, щоб він грав лише на скрипці...» [308]. Серед інших вихованців Львівської десятирічки, тепер відомих музикантів, можна згадати Олега Криштальського, Олега Крису, Олександра Слободяника, Богодара Которовича, Віталія Єреська, та безпосередньо учнів класу О. Тищенка — Христю Колессу, Олександра Гериновича, Марселя Бергмана, Юрія Ланюка, Наталію Хому, Артура Микитку [294].

22. Кілька слів скажемо про сам навчальний заклад. Історія його заснування сягає далеких XVIII–XIX століть, коли Наказом від 14 серпня 1838 р. (№ 21119/1537) та Канцлерським декретом від 25 серпня 1838 року у Львові було відкрито перший професійний музичний навчальний заклад — спеціальну школу [див. офіційний сайт Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької: 321]. Нині школа — один із провідних навчальних закладів, у якому навчають музикантів різної фахової спеціалізації. У ній діють такі відділи: спеціального фортепіано, скрипки, струнно-смичкових, духових та ударних інструментів, сольного співу, камерного ансамблю й концертмейстерського класу, загального і спеціалізованого фортепіано, музично-теоретичних дисциплін, загальноосвітній. Цей навчальний заклад пишається тим, що він — один із небагатьох у світі, чиї випускники здобули п'ять перемог у конкурсі скрипалів імені Н. Паганіні в м. Генуя в Італії (Олег Криса, Богодар Которович, Сергій Дяченко, Юрій Корчинський, Максим Брилинський). Ця школа — своєрідна «майстерня», перший етап у підготовці музикантів-професіоналів, який передував їхньому вступу до консерваторії.

У 1953 році на базі музичної школи-інтернату було створено новий навчальний заклад вищої освіти — музичну академію. Тепер це Львівська національна музична академія України імені Миколи Лисенка. У цьому навчальному закладі в різні періоди працювали та навчалися видатні діячі, серед яких: В. Барвінський, С. Людкевич, А. Солтис, С. Крушельницька, М. Коссак, М. Скорик, Є. Станкович, Б. Крижанівський, С. Турчак, І. Гамкало, Р. Филипчук, С. Мамчур, Б. Фроляк, Г. Гаврилець.

23. Анджей Мар'янович Нікодемівич — композитор і музикант, син львівського архітектора Мар'яна Нікодемівича. Свого часу викладав у Львівській консерваторії, був органістом в костелі св. Ельжбети. Його учнями були нині відомі в Україні та за кордоном дрогобицькі музиканти Альфред Шраєр і Лев Коцан. Радянський режим звільнив А. Нікодемівича з викладацької посади в Консерваторії наприкінці 1970-х років, і він емігрував до Польщі. Жив у Любліні, викладав у Католицькому університеті [296].

24. Не менш важливими є освітні спадкоємні зв'язки, так би мовити, «другої черги». Тут українська музично-педагогічна традиція збагачується *харківською* складовою (викладачі Харківської консерваторії Людмила Тимошенко і Володимир Ашелевич, у яких навчався Олександр Тищенко). Львівська ж доповнюється іменами Станіслава Людкевича, Адама Сімовича, Адама Солтиса — наставників Мирослава Скорика. Польські зв'язки представлені іменем легендарного польського педагога Януша Корчака, у якого стажувався і працював Василь Куфлюк — випускник Варшавської консерваторії та Варшавського університету. Німецьку лінію представляють Тадей Маєрський (Лейпцизька консерваторія), наставник Анжея Нікодемівича; Адам Солтис (Берлінський університет, Королівська академія мистецтв); Володимир Флис як вихованець Берлінської консерваторії Штерна. Зазначимо ще російський

освітній компонент (пов'язаний із початком музичної кар'єри Ганни Гаврилець саме як піаністки), представлений іменем Олександра Іохалеса, викладача Державного музично-педагогічного інституту імені Гнесіних.

25. Композиторський професіоналізм — це «складний комплекс творчих здібностей, спеціальних музичнотехнологічних знань і навичок, ідейно-естетичних поглядів, що забезпечують виникнення музичних творів у певній музично-творчій системі, зумовленій суспільними вимогами часу» [148, с. 26].

26. В оригіналі: «podstawa stylistyczna jej twórczości odzwierciedla skuteczność wybranej przez kompozytora drogi zanurzenia się w głąb pamięci kultury jako ludowej, tak i zachodnioeuropejskiej, a także stworzenie zaskakująco ciekawych wariantów wzajemnego dopasowania tych płaszczyzn» [277, с. 334].

27. Мисткиня згадує про це так: «Твір “Золотий камінь посіємо” писався у Ворзелі. Було розкішно! О 4 годині ранку виринала зі сну від пташиного хору, вставала, відкривала вікна і слухала спів птахів. То був чудесний час, бо у мене почався справжній творчий “сплеск”, творче горіння...» [цит. за: 336].

28. На прем'єрі, а також на компакт-диску цей номер виконує Тарас Силенко.

29. Є. Савчук так розповідає про виникнення задуму цього опусу: «В Барбівцях, як і скрізь на Буковині, дуже працьовиті, хазяйновиті й схильні до художньої творчості люди <...> Про велику любов до співу наших людей найкраще можна почути на власні вуха в дні зимових свят — Різдва, Василя, Йорданських свят, як, власне, і по всій Україні. Отак і виникла ідея донести цю красу до широкого кола слухачів. А ще більше, мною рухала думка про те, що в теперішній примітивній комерційній масовій культурі все менше і менше залишається місця для нашої душі — для української народної пісні, і нам усім миром треба її добре оберігати. Основна наша мета — це звукове відтворення буковинської душі через спів, через слово» [цит. за: 211, с. 7]. Сама ж авторка концерту зазначає: «Як у маленькій краплині води закладена модель світового океану, так і у традиціях одного села віддзеркалена краса і велич культури цілого народу. Цей феномен спостерігаємо на прикладі одного буковинського села Барбівці, у якому сфокусована потужна творча енергія, що своєю цілющою силою спроможна жити дух мільйонів людей» [339].

30. Сестра композиторки, Богдана Фроляк, характеризує джерела своєї творчості й Г. Гаврилець, зазначає: «...моя музика є такою, якою вона є, бо вона народжена на цій землі, вона дихає цим повітрям і чує пахощі квітів і полів, і шум річки і джерела, і спів птахів цієї землі. Це також традиція церковної музики, яка пов'язана саме з традицією українського церковного співу. В джерелі своєму, бо, якщо говорити про музичну мову, то вона не конче мусить відобразити саме музичну мову, характерну для українського церковного співу. Я знаю,

що так само думала моя сестра Анна...» [349]. Духовна музика Г. Гаврилець представлена широким спектром жанрів та образів, а «тема глибокого осягнення істини віри» [277, с. 336] стала центральним елементом її творчості. У музикознавстві духовна спадщина композиторки знайшла найбільш активний резонанс. І хоча про Ганну Олексіївну як про духовного композитора музична спільнота заговорила починаючи з 2001 року, після її тріумфів на Всеукраїнському конкурсі композиторів «Духовні псалми третього тисячоліття», усе ж до того часу у творчому портфелі мисткині вже були напрацювання в цьому жанрі.

Композиція «**Мій Боже любий, заступись**» (1992) написана на вірші Федора Млинченка для голосу і мішаного хору. Своїм ідейним наповненням вона належить до молитви про спасіння і заступництво за Україну, а присвята Максиму Березовському наводить на асоціації із духовними хоровими концертами. У цьому творі композиторка наче відроджує хорові традиції минулого, у ньому «відсутні сучасні поставангардні риси, розташування голосів тісне, гармонічний план ясний та логічний, обґрунтований у взаємовідношеннях із мелодією побудови, форма — складна тричастинна» [6, с. 151]. Сольна партія вирізняється наспівною мелодикою, широким діапазоном і постає як «символ сакрального монологу про свободу і віру через віки» [129, с. 15]. Її чергування з хоровою партією втілюють принцип концертності, який, разом із темповими змінами (*Andante — Agitato ed accelerando — Andante*) на межах частин, відповідає атрибутивним критеріям хорових концертів.

31. Паралітургічна музика православної традиції — це «духовні піснеспіви, які не є обов'язковими в канонічному богослужінні, не підпорядковуються канонам й призначені для концертного виконання під час святкових служб» [6, с. 56].

32. В Інтернет-мережі є навіть окремий сайт, присвячений «Stabat Mater». Окрім записів творів і нотних матеріалів, на сайті також є стисла інформаційна довідка про композиторів, які зверталися до цього жанру. У їх переліку — 243 композитори, а відлік ведеться починаючи з 1480 року (власне, мотет Жоскена Дебре) і завершується 2021 роком («Stabat Mater» канадського композитора Тайлера Верслюйса). Але навіть цей перелік є неповним, адже в ньому не згадано жодного українського композитора [357].

33. Традиція звернення до теми страждальної Богоматері має значно тривалішу історію в українській музичній культурі. Дослідники розпочинають її з XVII століття і пов'язують із жанром планкта, але він «не набув значного поширення у зв'язку із особливостями конфесійної мапи України» [71, с. 116]. Докладніше про духовно-пісенні традиції цього періоду йдеться у статті Ольги Зосім та А. Білодід [71].

34. Ольга Беркій, дослідниця жанру «Stabat Mater» в аспекті жанрово-стильової динаміки, виділяє два жанрові типи — мотетний і кантатний [20].

35. «*Cuius animam gementem, contristatam et dolentem pertransivit gladius*». Переклад: «чию душу, що стинає, співчуває і страждає простромив меч».

36. «*Quae maerebat et dolebat, pia Mater, dum videbat nati poenas inclyti*». Переклад: «Як горювала та страждала, Милосердна Мати, коли бачила Муки славного Сина!»

37. Позалітургічна музика православної традиції — це «композиції, у яких сакральні ідеї відображення в досить вільному компонуванні текстів і музичних образів. Твори на канонічні тексти з інструментальним супроводом, православна авторська пісня тощо» [6, с. 56].

38. До жанру симфонічних мініатюр зверталися такі митці: Леонід Грабовський («Ворзель», симфонічна елегія пам'яті Б. Лятошинського для трьох оркестрових груп, 1992); Віталій Годзяцький («Скерцо», 1961); Валентин Сильвестров («Intermezzo», 1993; «Елегія» для струнного оркестру, 2000–2002; «Прощальна серенада» для струнного оркестру, 2003); Валентин Бібік («Сім мініатюр» для струнного оркестру, ор. 20, 1975; «Присвячення» для струнного оркестру, ор. 59, 1985); Євген Станкович («Елегія» пам'яті С. Людкевича для струнного оркестру, 1979); Олександр Щетинський («Like a cloud over Pescara» для оркестру, 1997); Олександр Козаренко («Tango del Modo Piazzolla», 2002); Святослав Луньов («Репетиція для оркестру», 2000); Юлія Гомельська («Memento vitae» для симфонічного оркестру, 1996); Сергій Пілютиков («Тінь» для камерного оркестру, 1993); Золтан Алмаші («Передчуття кохання»); Анна Школьнікова («Токата» для струнного оркестру, 2010); Віталій Вишинський («Елегія» для струнних) та інші.

39. Композиторка згадує, що Миколай завжди дарував те, чого найбільше хотілося. Так, згадку про один із таких моментів вона озвучила в інтерв'ю: «Я пам'ятаю, що дуже хотіла мати лижі. <...> І в одну ніч перед Святим Миколаєм я сплю, і бачу такий сон: я маю лижі, але вони чомусь дуже коротенькі, як ковзани, та я їх надягнула і ходжу по хаті в лижах. <...> Ось такий сон саме в ніч Святого Миколая. Прокидаюся я <...> і бачу біля свого ліжка — лежать лижі! Таке було втілення моєї мрії, дуже велика радість і дуже велике диво, таїнство. Це дуже світле, дуже дороге свято для мене — як і для всіх дітей. А всі ми родом із дитинства, тому й дотепер я його люблю і пам'ятаю» [з особистої бесіди].

40. Історичний екскурс жанру підкріплюється численними музичними прикладами, серед яких: «12 капричіо» для органа Дж. Фрескобальді (1624), «Химерні капричіо» для скрипки соло (1627) К. Фаріна, «Капричіо на від'їзд улюбленого брата» Й.-С. Баха (1704), каденції-капричіо до 12 скрипкових концертів П. Локателлі (1732), «24 капричіо для скрипки соло» ор. 1 Н. Паганіні (1802–1817), «Capriccio brillante» для фортепіано з оркестром *сі-мінор* ор. 22 Ф. Мендельсона (1832), Капричіо на тему арагонської хоти М. Глінки (1845),

«Інтродукція та рондо-капричіозо» (1863) й «Арабське капричіо» (1894) К. Сен-Санса, «Valse-caprice» А. Рубінштейна (1870), фортепіанні Капричіо Й. Брамса (1878, 1892), «Італійське капричіо» П. Чайковського (1880), «Іспанське капричіо» М. Римського-Корсакова (1887), «Капричіо на циганські теми» С. Рахманінова (1894), Капричіо для фортепіано з оркестром І. Стравінського (1929), опера «Капричіо» Р. Штрауса (1941) та інші (перелік, наведений у роботі Чжан Тяньтянь, доповнила автор цієї дисертації).

41. Серед них: «Українське капричіо» В. Нахабіна (1950), «Гуцульське капричіо» Г. Жуковського (1967), «Грецьке капричіо» О. Рудянського (1990), «Кримсько-татарське капричіо» Ю. Золотаренка — для симфонічного оркестру; «Орієнтальне капричіо» А. Караманова (1961), «Слов'янське капричіо» Л. Колодуба (1978), «Українське капричіо» К. Домінчена (1983) — для скрипки з оркестром; «Кюй-капричіо» для віолончелі з оркестром О. Рудянського (1969); «Каприс» В. Флиса (1969) та капричіо Ю. Коффлера, В. Кіпи, І. Вовка — для скрипки й фортепіано; а також «Українське капричіо» для скрипки з камерним оркестром В. Губаренка (1973), «Сербське капричіо» для труби і струнного оркестру О. Костіна (1997), «Буковинське капричіо» для флейти, кларнета й камерного оркестру О. Яковчука (2004), «Капричіо» для бас-кларнета, альту й фортепіано С. Пілютикова (2006) та інші [201].

42. Ще Джироламо Фрескобальді в передмові до своїх «12 капричіо» для органа (1624) зазначає, що ці твори «не регулюються правилами контрапункту, але виконавцям слід насамперед шукати ефекти, які намагався передати композитор» («*che non paressero regolate, con l' uso del contrapunto, si debba primieramente cercar l'affetto di quel passo et il fine dell' Autore circa la diletatione dell'udito & il modo che si ricerca nel sonare*» [274].

43. Спеціально для цього фестивалю були замовлені також твори іншим українським композиторам: Золтан Алмаші написав «Mirasteilas» для двох скрипок і струнних (2006), Вікторія Польова — «Капричіо для Джона Бальцера» для фагота і струнних (2008).

44. «*Dieses neue moderne Werk fand bei den Zuhörern eine überraschend offene, ja sogar begeisterte Aufnahme*» [356].

45. Жанна Карпенко-Боднарук (нар. 1967) — українська співачка, президентка благодійної організації «Фонд сприяння розвитку естрадного мистецтва “Співай Україно!”», народна артистка України (2017). Її творчій манері притаманні різноманітні стилі: поп-фольк, блюз, рок, джаз, народний, лірико-патріотичний. Її репертуар складається з маловідомих українських пісень, які вона активно популяризує, а також творів Г. Гаврилець, А. Карпенка, А. Кос-Анатольського, В. Михайлюка, Л. Тельнюк та ін. Пісні на музику Г. Гаврилець «Дівчина дощу» (сл. О. Кононенка), «За тобою» (сл. Б. Олійника), «Круговерть» (сл. О. Кононенка), «Осіння хуртовина» (сл. Л. Костенко) — увійшли

до альбому «Твір моїх мрій» (Львів: Кава з перцем, 1995; перевидано на CD — Київ: J.R.C., 2000); «Одна дощова пісня» (сл. Б. Чіпа), «У ночі запитаю» (сл. Ф. Млинченка), «Хай святиться отче ймення» (сл. В. Стольникова) — до альбому «З Роси й Води» (CD — Київ: J.R.C., 2000) [291; 76].

46. Анатолій Карпенко (нар. 1953) — український композитор, аранжувальник, продюсер, звукорежисер, заслужений артист України. Автор численних інструментальних творів, популярних пісень, мюзиклів, музики до кіно, аранжувань сучасної та класичної музики [354].

47. Смуга, або потовщена лінія — довготривалий багатозвучний комплекс, що може зберігати або змінювати свій висотний рівень [126, с. 397].

48. Крапка — окремо взятий короткий звук, не сонорний за своєю природою, але набуває сонорного характеру на фоні або в оточенні сонорних звучностей (на кшталт легких кольорових штрихів, що відтіняють основний колорит) [126, с. 394].

49. Лінія — довготривалий звук, нерухомий чи рухомий по висоті (зокрема й типу глісандо) [126, с. 395].

50. Потік — пульсуюча звучність, що утворюється поліфонічним сплетінням кількох рухомих ліній [126, с. 395].

51. Навіть з моїх спогадів — це була перша колядка, яку ми розучували разом із татом.

Додаток Б. СПИСОК ТВОРІВ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

Музично-сценічне дійство

- «Золотий камінь посіємо...», музично-сценічне дійство для народного голосу, хору хлопчиків, симфонічного оркестру, інструментальних груп і балету, за участю співачки Ніни Матвієнко (1997–1998).
- для симфонічного оркестру:
«Створення світу», «Весна світу», «Орда. Плач-колискова», «Слава стольному Києву»;
 - для сопрано, хору і симфонічного оркестру:
«Ввійди і ти у цей собор», кантата на вірші Софії Майданської;
 - для голосу і камерного оркестру:
«Ой, ти соловейку», «Русальна», «Орел поле поорав», «Сьогодні Івана», «Купалочка», «Ой, до бору стежечка», «Засвічу свічу», «Що петрівочки дві неділечки»;
 - для голосу з хором:
«Весняні забави», «Нова радість», «Гой, питалася княжа корона», «У нашого пана», «Мати милосерда», «Щиголь тугу має», «Ой, горе тій чайці».

Ораторія

- «Віють вітри», ораторія для мішаного хору, народних і ударних інструментів, на матеріалі історичних пісень із зібрання О. Кошиця (2015–2016).
- «Уже літ за двісті», автор Анатолій Свидницький;
 - «Максим козак Залізник», гайдамацька пісня;
 - «Ходить турчин по риночку», балада XV століття;
 - «Їхав козак з України»;
 - «Про Коваленка»;
 - «Зажурилась Україна»;
 - «Ой на горі та жєнци жнуть»;
 - «Ой горе чайці», автором вважається гетьман Іван Мазепа;
 - «Стоїть явір над водою»;
 - «Ой пише москаль»;
 - «Та віють вітри»;
 - «Гей ну, хлопці, до зброї», давня бойова козацька пісня;

Хорові концерти

- «Нехай воскресне Бог!», хоровий концерт у трьох частинах для мішаного хору на канонічні тексти (2004).
- «Кроковес колесо», фольк-концерт для жіночого хору на народні тексти (2004).
- «Барбівська коляда», фольк-концерт для мішаного хору, дитячих хорів, солістів, ударних і народних інструментів (2010):
- «Бог предвічний»;

- «В неділю рано»;
- «З Рождеством Христовим»;
- «В неділю рано до сходу сонця»;
- «Разом колядуймо»;
- «Нова радість стала»;
- «Нова радість»;
- «Ой, підемо пани-браття»;
- «На Різдво Христове»;
- «Коза»;
- «Маланка»;
- «Ой, у місті»;
- «Ой, що то за Вифлеєм»;
- «В глибокій долині»;
- «Зажурилися гори й долини»;
- «У Вифлеємі нині новина».

Духовні хори

«Мій Боже любий, заступись...» на вірші Ф. Млинченка для голосу і мішаного хору, пам'яті М. Березовського (1992).

Давидові псалми для мішаного, жіночого, чоловічого хору:

- «Блаженний, хто дбає про вбогого...» Псалом для жіночого хору (2000);
- «Боже мій, нащо мене Ти покинув?» Псалом для мішаного хору (2000);
- «До Тебе підношу, мій Господи, душу свою...» Псалом для чоловічого хору (2000);
- «Тільки в Богові спокій душі моїй» Псалом для мішаного хору (2004).

«Херувимська» для мішаного хору (2002), текст канонічний.

«Тебе поєм» для мішаного хору (2002), текст канонічний.

«Stabat Mater» (латинською мовою) для хору і оркестру, текст канонічний (2002).

«Богородице Діво, радуйся» для жіночого хору (2004).

«Все упованіє моє» на вірші Тараса Шевченка для мішаного хору (2006).

«Kyrie eleison» для мішаного хору (2006).

«Miserere» для хору з оркестром, на текст 50 Псалма «Помилуй мене, Боже» (2008).

«Достойно є» на канонічні тексти для мішаного хору (2014).

«Пресвятая Богородице» для мішаного хору (2017).

«Отче наш» для мішаного хору (2018).

«Тропар до Пресвятої Богородиці» для мішаного хору (2018).

«Alleluia» (2020).

Світські хори

«Скриня» на вірші Софії Майданської для мішаного хору (1980).

Три хори на вірші Олександра Олеся (1984).

«Lamento» на вірші Олександра Олеся для мішаного хору, присвячується жертвам Голодомору 1932–1933 (1992).

- «Велична академія» («Нехай живе наш храм науки») гімн Києво-Могилянської академії на вірші Федора Млинченка (1993).
- «Ти до мене прийшла» на вірші В. Симоненка для мішаного хору (1998).
- «В неділю рано», колядка для чоловічого хору (2001).
- «Радуйся», колядка для чоловічого хору (2001).
- «Ой, в полі, полі», щедрівка для голосу і чоловічого хору (2002).
- «Ой, через садок, та й доруженька» (2003).
- «Жалі мої, жалі» для чоловічого хору на народні тексти (2004).
- «Ходить-походить місяць по небу...», обробка поліської колядки для жіночого голосу та чоловічого хору (2006).
- «На краю села висока гора», обробка поліської колядки для чоловічого хору (2006).
- «Через мости високіє», обробка поліської колядки для чоловічого хору (2007).
- «У пана дзядзька», обробка поліської колядки для чоловічого хору (2007).
- «Ой, темна нічка Купайлочка» для жіночого хору (2009).
- «Ой, вийду я» для жіночого хору (2009).
- «Ой, дубе кучерявий» для мішаного хору (2009).
- «Ой, вербо, вербо» для мішаного хору (2009).
- «Через наше сільце» для жіночого хору (2009).
- «Вітер віє долинами» для мішаного хору (2009).
- «Без слів...» для чоловічого хору (2009).
- «Новая радість», обробка колядки для чоловічого хору (перша редакція, 2009).
- «Новая радість», обробка колядки для жіночого хору (друга редакція, 2010).
- «А в концє села», обробка поліської колядки для жіночого хору (2010).
- «Дивная новина», обробка колядки для жіночого хору (2010).
- «У Вифлємі сталась новина», обробка колядки для мішаного хору (2010).
- «Пісня без слів...» для хору і солюючого сопрано (2016).
- «Цвіте терен», обробка української народної пісні для мішаного хору (2016).
- «Ой, полечко-поле», обробка української народної пісні для мішаного хору (2016).

Кантата

- «Погляд в дитинство», камерна кантата на вірші М. Вінграновського для сопрано і камерного оркестру (1987).

Камерно-вокальні твори

- Три романси «Сніговиця», «Така земля холодна», «Колисанка» на вірші С. Майданської для сопрано та фортепіано (1983).
- Естрадні пісні на вірші українських поетів (понад 30, 1989–2000):
- Л. Костенко: «Не говори печальними очима», «Осілля пісня», «Хай буде легко», «Послухаю цей дощ», «Осілля хуртовина», «Але про це не треба говорити»;
 - Д. Павличка «Мольба»;
 - Ф. Млинченка «Мокрий блюз»;

- В. Симоненка «Україні», «Ти до мене прийшла»;
- Б. Олійника «За тобою»;
- Б. Чіпа;
- О. Кононенко «Мамо, дайте грошей», «Дівчина дощу»;
- В. Стольникова «Хай святиться отче ймення»;
- Й. Фиштика «Світ для двох».

Оркестрові твори

- Концерт для фортепіано з оркестром (1982).
- «Симфонічна поема» (1983).
- Концерт для альту з оркестром (1984).
- Камерна симфонія № 1 (1990).
- Камерна симфонія № 2 «In Memoriam» (1995).
- «Santicum» для струнного оркестру (1998).
- Симфоніста для альту і струнного оркестру «A-corda», присвята Сергієві Голубокому (2001).
- «До Марії» для струнного оркестру (2003).
- «Хорал» для струнних (2005).
- Симфонія «Паралелі» (2008).
- «Каприччіо на честь Святого Миколая» для камерного оркестру (2008).
- Симфонія-диптих для камерного оркестру (друга редакція, 2010).
- «233 943 Falera» для камерного оркестру (2011).
- «Нутпис» для камерного оркестру (2011).
- Поема для симфонічного оркестру «Знаки» (2013).
- Камерна симфонія № 3 «Duas idillas sursilvanas» (2021).

Камерно-інструментальні твори

- «Варіації на тему української народної пісні» для фортепіано (1980).
- Соната для фортепіано (1980).
- Струнний квартет № 1 (1981).
- Духовий квінтет № 1 (1984).
- Соната для альту і фортепіано (1988).
- Квартет саксофонів (1991).
- «Рапсодія-діалог» для флейти і фортепіано (1992).
- Духовий квінтет № 2 (1994).
- «Екслібриси» для скрипки соло (1995).
- «Sotto voce» для віолончелі і фортепіано (1996).
- «Осінь музика» для саксофона-тенора і фортепіано (1996).
- «In B» для саксофона-сопрано/кларнета соло (1997).
- Струнний квартет № 2 «Reminiscence» (1997).
- «Гравітації» для фортепіано (1999).
- Струнний квартет № 3 «Експресії» (2004).
- «Довкола вогню» для гітари (2004).
- Диптих для баяна (2006).

«*Beyond body and soul*» («*За межею тіла і душі*») для двох скрипок (2007).

«*Легенда*» для віолончелі та баяна (2009).

«*Диптих*» для восьми віолончелей (2009).

«*Капричіо для семи...*» для камерного ансамблю (2012).

П'єси для фортепіано для юних піаністів:

— «*Експромт*»;

— «*Відлуння*» (1996);

— «*Елегія*» (1999).

Музика до драматичного спектаклю

Музика до п'єси Юрія Щербака «*Наближення*»

Додаток В.
ХРОНОГРАФ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

Роки	Події
11 квітня 1958	Народилася у селі Видинів Снятинського району Івано-Франківської області.
1968–1977	Навчання у Львівській музичній школі-інтернаті імені Соломії Крушельницької. <i>«Угорський танець»</i> .
1977–1982	Навчання у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка. <i>«Експромт»</i> , <i>Прелюдії для фортепіано</i> , <i>Концерт для фортепіано з оркестром</i> .
1980	Стипендіатка премії імені Станіслава Людкевича. Одружилася з Дмитром Гаврильцем.
1 жовтня 1982 — 12 листопада 1984	Асистентура-стажування в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського, клас професора Мирослава Скорика.
10 грудня 1984 — 31 серп- ня 1992	Займає посаду консультанта у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського.
1985	Народився син Юрій. Стає членом Національної спілки композиторів України.
1989	Лауреат другої премії I Всеукраїнського фестивалю популярної музики «Червона рута» (Чернівці). <i>«Мольба» на тексти Д. Павличка</i> .
1 вересня 1992	Починає викладати у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського.
1995	Лауреат III премії Міжнародного конкурсу композиторів імені Іванни та Мар'яна Коців (Київ). <i>Камерна симфонія № 2 «In Memoriam»</i> .
1998	Отримує звання «Старший викладач».
Березень 1998	Прем'єра музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо».
4 березня 1999	Лауреат Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка.
1999	Заступник голови Київської організації Національної спілки композиторів України.
2001	Перемога на Всеукраїнському конкурсі композиторів «Духовні псалми третього тисячоліття».
1 жовтня 2004 — 1 вересня 2015	Декан історико-теоретичного і композиторського факультету.
2005	Участь у Дев'ятому хор-фесті «Золотоверхий Київ». Лауреатка премії «Київ» імені А. Веделя. Відзначена Орденом Святого Рівноапостольного князя Володимира.

Роки	Події
30 листопада 2005	Присвоєно звання «заслужений діяч мистецтв України».
15 червня 2006	Присвоєно вчене звання доцента.
3 грудня 2008	Орден Княгині Ольги III ступеня.
23 лютого 2009	Входить до складу Всеукраїнського комітету захисту культури.
2010	Секретар Правління Національної спілки композиторів України.
22 лютого 2010	Участь у Міні-фесті до 65-річчя Івана Карабиця (1945–2002) у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського.
2011	Займає посаду голови Київської організації Національної спілки композиторів України.
23 грудня 2011	Професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.
Березень 2012	Поїздка до Баку (Азербайджан) у рамках «Днів української нової музики в Азербайджані».
	Очолює комісію з присудження премії імені Миколи Лисенка. Лауреат — Ю. Шевченко.
5 листопада 2013	Орден Княгині Ольги II ступеня.
Серпень 2015	Виступ на порталі «Культура».
27 вересня 2015	Прем'єра документального фільму-спогаду «Будинок творчості композиторів “Ворзель”».
Січень 2016	Голова журі VII обласного конкурсу юних композиторів пам'яті Юлія Мейтуса (Кропивницький).
Жовтень 2016	Голова журі хорового конкурсу «Вишгородська Покрова».
2016–2017	Участь у організації консультативного композиторського центру «Проба пера».
16 травня 2017	Концерт студентів та випускників класу Ганни Гаврилець.
Червень 2017	Працювала у складі журі на фестивалі «Київські прем'єри сезону».
20 червня 2017	Членкиня-кореспондентка Національної академії мистецтв України.
Жовтень 2017	Голова журі хорового конкурсу «Вишгородська Покрова».
23 травня 2018	Концерт студентів та випускників класу Ганни Гаврилець.
Жовтень 2018	Голова журі хорового конкурсу «Вишгородська Покрова».
20 лютого 2019	Участь в етері програми «Ліра» на радіо «Культура» з ведучою Світлоною Артеменко.
Листопад 2019	Працювала у складі журі на фестивалі «Київські прем'єри сезону».

Роки	Події
	Голова журі вокального конкурсу «Світова класика — українською». Концерт класу професорів Ігоря Щербакова та Ганни Гаврилець.
17 жовтня 2019	Участь у круглому столі «Традиції і новаторство у контексті сучасних естетичних тенденцій музичної культури» з доповіддю «Вплив традиційної культури на формування новаторського стилю на прикладах творчості українських композиторів ХХ століття».
Лютий 2020	Участь у круглому столі у Київській організації Національної спілки композиторів України з доповіддю «Професія композитора в контексті сучасної культурної політики в Україні».
Жовтень 2020	Голова журі хорового конкурсу «Вишгородська Покрова».
Грудень 2020	Участь у круглому столі «Сучасні естетичні тенденції у музичному мистецтві» з доповіддю «Вплив традиційної культури на формування молодого музиканта».
	Участь у науковій конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах» у Національній академії мистецтв України з доповіддю «Вплив традиційної культури на формування новаторських стилів в українській музиці».
Червень 2021	Працювала у складі журі на фестивалі «Київські прем'єри сезону».
7 липня 2021	Участь в радіопередачі «Музична сієста» з Іриною Пашинською («UA: українське радіо»).
27 лютого 2022	Померла в Києві.
19 квітня 2022	Похована на Личаківському кладовищі (Львів).

Додаток Г.
ІСТОРИЯ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
1.		Музика до спектаклю за п'єсою Ю. Щербака «Наближення», зокрема пісня «Не говори печальними очима» на слова Л. Костенко	Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр імені Ольги Кобилянської	
2.	1989	«Осінь пісня», слова Л. Костенко; «Мольба», слова Д. Павличка	Міжнародний фестиваль «Червона рута» (Чернівці)	Віталій Свирид
3.	20 грудня 1989			Камерний ансамбль «Нова музика в Україні», диригент Володимир Рунчак
4.	9 жовтня 1990	Симфонія	Перший міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'90». Великий зал Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського.	Оркестр Київського державного дитячого музичного театру, головний диригент Ігор Палкін
5.	9 жовтня 1992	Квартет для саксофонів	III Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'92». Будинок архітектора	Київський квартет саксофонів, керівник Юрій Василевич
6.	6 жовтня 1993	«Рапсодія-діалог» для флейти і фортепіано	IV Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'93». Будинок учених НАН України	Анатолій Маринченко (флейта), Олег Павлов (фортепіано)
7.	6 жовтня 1994	Другий квінтет для духових інструментів	V Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'94». Будинок учених НАН України	Квінтет духових інструментів, керівник Анатолій Маринченко
8.	2 жовтня 1995	Друга камерна симфонія «In Memoriam»	VI Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'95». Великий зал Національної музичної академії України імені	Державний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник Іван Карабиць, диригент Валерій Матюхін

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
			П. І. Чайковського. Міжнародний конкурс композиторів імені Іванни та Мар'яна Коців.	
9.	1996	«Осіньна музика»	II Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів)	Юрій Василевич (тенор-саксофон), Оксана Рапіта (фортепіано)
10.	3 жовтня 1997	«Reminiscence» для струнного квартету	VIII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'97». Будинок учених НАН України	Струнний квартет Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Ірина Пугачова (перша скрипка), Ігор Рябінін (друга скрипка), Дмитро Гаврилець (альт), Віктор Орос (віолончель)
11.	30 грудня 1997	«Ввійди і ти у цей собор»	Концерт з нагоди 52 річниці ООН. Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської обласної державної філармонії	Львівська державна академічна чоловіча хорова капела «Дударик», керівник Микола Кацал
12.	Березень 1998	Музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо»	Національний палац мистецтв «Україна» (Київ)	Львівська державна академічна чоловіча хорова капела «Дударик» (хор хлопчиків), керівник Микола Кацал, солістка Ніна Матвієнко
13.	12 вересня 1998	Музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо»	Фестиваль «Козацькі забави» (Кам'янець-Подільський)	Львівська державна академічна чоловіча хорова капела «Дударик» (хор хлопчиків), керівник Микола Кацал, солістка Ніна Матвієнко
14.	29 вересня 1998	«Купальські пісні», обробки українських народних пісень для голосу і камерного оркестру	IX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'98». Велика концертна студія Національної радіокомпанії України	Заслужений симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України, диригент Володимир Сіренко, солістка Ніна Матвієнко
15.	1 жовтня 1998	«Хай святиться Отче імення», поетичний переспів В. Стольникова	IX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'98». Малий зал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського	Академічний камерний хор імені Д. Бортнянського (Чернігів), художній керівник і диригент Любомир Боднарук
16.	1999	Соната для альту і фортепіано	V Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів)	Андрій Війтович (альт), Мирослав Драган (фортепіано)

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
17.	26 вересня 1999	«Гравітації» для фортепіано	X Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'99». Будинок учених НАН України	Юрій Кот (фортепіано)
18.	1 жовтня 1999	«Ти явилась мені» на вірші В. Симоненка	X Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'99». Будинок учених НАН України	Академічний камерний хор імені Д. Бортнянського (Чернігів), художній керівник і диригент Любомир Боднарук
19.	2000	Друга камерна симфонія «In Memoriam»	VI Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів)	Камерний оркестр «Leopolis» (Львів), диригент Григорій Пентелейчук
20.	1 жовтня 2000	«Canticum» для струнних	XI Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'2000». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Симфонічний оркестр Національної філармонії України, диригент Микола Дядюра
21.	2001	«Іже херувими»	VII Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів)	Камерний хор «Gloria» (Львів), художній керівник і диригент Володимир Сивохіп
22.	2001	«Тебе поєм»	VII Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів)	Камерний хор «Gloria» (Львів), художній керівник і диригент Володимир Сивохіп
23.	26 вересня 2001	«Боже мій, нащо мене Ти покинув». Псалом № 22	XII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'2001». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Вінницький камерний хор, диригент Віталій Газінський
24.	27 вересня 2001	Симфоніета «A-corda» для альту і струнних	XII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'2001». Будинок учених НАН України	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», диригент Наталія Пономарчук, соліст Дмитро Гаврилець (альт)
25.	21 вересня 2002	«Херувимська»	XIII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'2002» пам'яті Івана Карабиця «In Memoriam...». Хоровий концерт «Твори сучасних українських композиторів». Малий зал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського	Хор «Молодь Січеслава» Дніпропетровського державного музичного училища імені М. І. Глінки, художній керівник і диригент В'ячеслав Таран

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
26.	22 вересня 2002	Симфоніета «А-corda» для альту і струнних	XIII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'2002» пам'яті Івана Карабиця «In Memoriam...». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Державний камерний ансамбль «Київські солісти», художній керівник і диригент Богодар Которович, соліст Дмитро Гаврилець (альт)
27.	27 вересня 2002 (світова прем'єра)	«Stabat mater»	XIII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'2002» пам'яті Івана Карабиця «In Memoriam...». Національний будинок органної та камерної музики України	Київський муніципальний камерний хор «Хрещатик», художній керівник і головний диригент Лариса Бухонська. Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін
28.	28 вересня 2002	«Блаженний, хто дбає про вбогого»	XIII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'2002» пам'яті Івана Карабиця «In Memoriam...». Київський будинок архітектора	Жіночий хор «Павана» Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, художній керівник і диригент Поліна Ніколаєнко
29.	2002	«Stabat mater»	VIII Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів)	Камерний хор «Gloria» і камерний оркестр «Leopolis», диригент Володимир Сивохіп
30.	2002	Другий струнний квартет	VIII Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів)	Ужгородський струнний квартет
31.	2002	Симфоніета «А-corda» для альту і струнних	VIII Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів)	Національний камерний ансамбль України «Київські солісти», художній керівник Богодар Которович, соліст Дмитро Гаврилець (альт)
32.	2002	«Екслібриси»	VIII Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів)	Остап Шутко (скрипка)
33.	3 жовтня 2003	«Боже, нащо Ти мене покинув»	XIV Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'2003». Трапезна церква Кисво-Печерської Лаври	Академічний хор студентів кафедри хорового диригування Київського національного універ-

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
				ситету культури, художній керівник і диригент Дмитро Радик
34.	2004	«Гравітації»	X Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів)	Йожеф Ермін (фортепіано)
35.	2005	Фольк-концерт «Кроковее колесо»		Жіночий хор «Павана» Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, диригент Людмила Байда
36.	12 червня 2005	«Тільки в Богові спокій душі моїй»	IX Фестиваль хорової музики «Золотоверхий Київ». Концерт-закриття. Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальний камерний хор «Київ», керівник Микола Гобдич
37.	12 червня 2005	«Богородице Діво, радуйся»	IX Фестиваль хорової музики «Золотоверхий Київ». Концерт-закриття. Колонний зал імені Миколи Лисенка Національної філармонії України	Муніципальний камерний хор «Київ», керівник Микола Гобдич
38.	12 червня 2005	Великодній концерт «Нехай воскресне Бог»	IX Фестиваль хорової музики «Золотоверхий Київ». Концерт-закриття. Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальний камерний хор «Київ», керівник Микола Гобдич
39.	12 червня 2005	Фольк-концерт «Кроковее колесо»	IX Фестиваль хорової музики «Золотоверхий Київ». Концерт-закриття. Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальний камерний хор «Київ», керівник Микола Гобдич
40.	12 червня 2005	«Жалі мої, жалі»	IX Фестиваль хорової музики «Золотоверхий Київ». Концерт-закриття. Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальний камерний хор «Київ», керівник Микола Гобдич
41.	12 червня 2005	Обробка народної пісні «Повій, вітроньку»	IX Фестиваль хорової музики «Золотоверхий Київ». Концерт-закриття. Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальний камерний хор «Київ», керівник Микола Гобдич
42.	8–14 листопада 2005		Міжнародний фестиваль «Is Arti» (Каунас, Литва)	Струнний квартет «Гармонії світу» (Одеса)
43.	18 квітня 2006	Фольк-концерт «Кроковее колесо»	XVI Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону».	Жіночий хор «Павана» Інституту мистецтв На-

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
			Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	ціонального педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, керівник Людмила Байда
44.	18 квітня 2006	«Богородице, Діво, радуйся»	XVI Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Жіночий хор «Павана» Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, керівник Людмила Байда
45.	18 квітня 2006	«Блаженний, хто дбає про вбогого»	XVI Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Жіночий хор «Павана» Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, керівник Людмила Байда
46.	21–23 квітня 2006		XII Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики» (Одеса). Концерт «Музика гендерних парадоксів»	Роман Юсипей (баян)
47.	8–11 червня 2006		X Фестиваль хорової музики «Золотоверхий Київ»	
48.	20–22 квітня 2007	«За межею тіла і душі»	XIII Міжнародний фестиваль «Два дні й дві ночі нової музики» (Одеса)	Анна Савицька (скрипка), Якуб Дзялак (скрипка)
49.	27–30 квітня 2007		XI Міжнародний фестиваль дитячої та юнацької хорової творчості «Співає Київ весняний»	
50.	13 червня 2007	«Хорал» для струнних	IV Міжнародний музичний фестиваль імені Ігоря Стравінського «Стравінський та Україна» (Луцьк)	Камерний оркестр «Archi», художній керівник і диригент Ігор Андрієвський
51.	19 червня 2008	«Тебе поєм»	V Міжнародний музичний фестиваль імені Ігоря Стравінського «Стравінський та Україна». Палац культури (Луцьк)	Архієрейський хор луцького Свято-Троїцького кафедрального собору «Оранта», художній керівник і диригент Василь Мойсіюк
52.	27 вересня 2007	«Canticum» для струнного оркестру	Концерт в абатстві Вюрмсбах (Боллінген, Швейцарія)	Трансильванський державний філармонічний оркестр у Клужі (Filarmonica de Stat Transilvania din Cluj), диригент Сімон Камартін (Simon Camartin).

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
53.	5 жовтня 2007	«Екслібриси», версія для ансамблю скрипалів	XVIII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест 2007». Концертний зал Національної спілки композиторів України	Ансамбль «Vicorda», художній керівник і диригент Зиновія Ядловська (Україна)
54.	6 жовтня 2007	«Beyond Body and Soul»	XVIII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест 2007». Київський будинок учених НАН України	Дует «Duo-violini» (Україна — Австрія): Анна Савицька і Якуб Дзялак
55.	3–4 листопада 2007		Урочисті заходи з нагоди 75-річчя Національної спілки композиторів України. Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Національний ансамбль солістів «Київська камерата», диригент Валерій Матюхін
56.	26–28 грудня 2007		Міжнародний форум «Жінки в музиці». Концертний зал Національної Спілки композиторів України	
57.	2007	Соната	XIII Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів)	
58.	2007	«Beyond Body and Soul»	XIII Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів)	«Innovation Duo»: Якуб Дзялак й Анна Савицька (Швейцарія)
59.	11 квітня 2008 (прем'єра)	«Паралелі»	XVIII Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (Київ)	Національний симфонічний оркестр України, диригент Володимир Сіренко
60.	18–20 квітня 2008		XIV Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики» (Одеса)	
61.	19 червня 2008	«Тебе поєм»	V Фестиваль імені Ігоря Стравінського. Волинська обласна філармонія (Луцьк)	Архієрейський хор луцького Свято-Троїцького кафедрального собору «Оранта», художній керівник і диригент Василь Мойсіюк
62.	3 жовтня 2008	«Canticum» для струнних	XIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест 2008». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
63.	28-31 жовтня 2008	«Canticum» для струнних	Фестиваль української камерної музики. Техаський Християнський Університет (Texas Christian University) (TCU). Форт Ворс (Fort Worth), США	
64.	28-31 жовтня 2008	Струнний квартет «Експресії»	Фестиваль української камерної музики. Техаський Християнський Університет (Texas Christian University) (TCU). Форт Ворс (Fort Worth), США	
65.	30 листопада 2008		XXII Музичний фестиваль імені Анатолія Кос-Анатольського (Коломия)	Оксана Рапіта (фортепіано), Мирослав Драган (фортепіано), Тарас Менцинський (віолончель)
66.	19 грудня 2008	Симфоніета «A-corda» для альту і струнних	Творчий вечір Ганни Гаврилець (до 50-річчя). Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін. Соліст Дмитро Гаврилець (альт)
67.	19 грудня 2008	«Хорал»	Творчий вечір Ганни Гаврилець (до 50-річчя). Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін
68.	19 грудня 2008	«До Марії»	Творчий вечір Ганни Гаврилець (до 50-річчя). Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін
69.	19 грудня 2008	Камерна кантата «Погляд в дитинство»	Творчий вечір Ганни Гаврилець (до 50-річчя). Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін. Солістка Ольга Фомічова (сопрано)

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
70.	19 грудня 2008	Обробки народних пісень	Творчий вечір Ганни Гаврилець (до 50-річчя). Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін, солістки Ніна Матвієнко, Антоніна Снітко
71.	19 грудня 2008 (прем'єра)	«Miserere»	Творчий вечір Ганни Гаврилець (до 50-річчя). Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін. Київський хор «Кредо», художній керівник і диригент Богдан Пліш
72.	19 грудня 2008 (прем'єра)	«Капричіо на честь Святого Миколая»	Творчий вечір Ганни Гаврилець (до 50-річчя). Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін
73.	19 грудня 2008	«Херувимська»	Творчий вечір Ганни Гаврилець (до 50-річчя). Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Київський хор «Кредо», художній керівник і диригент Богдан Пліш
74.	19 грудня 2008	«Тебе поєм»	Творчий вечір Ганни Гаврилець (до 50-річчя). Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Київський хор «Кредо», художній керівник і диригент Богдан Пліш
75.	19 грудня 2008	«Кугіє»	Творчий вечір Ганни Гаврилець (до 50-річчя). Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Київський хор «Кредо», художній керівник і диригент Богдан Пліш
76.	23–24 січня 2009		Концерт «Соборна Коляда». Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської обласної державної філармонії	Львівська державна чоловіча хорова капела «Дударик», камерний оркестр «Віртуози Львова», солісти лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка Наталя Половинка (меццо-сопрано), Антоніна Голякова

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
				(сопрано), Ярослав Крисько (бандура), Назар Омельчук (бас) і Назар Лозинський (тенор)
77.	25 березня 2009		Мистецько-благодійний проєкт Яромира Боженка «Присвята Альма-Матер» Концерт «80 хвилин навколо світу». Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської обласної державної філармонії	Випускники Львівської спеціальної музичної школи-інтернату імені Соломії Крушельницької: піаністи Яромир Боженко і Мирослав Драган, альтист Андрій Війтович.
78.	25 квітня 2009	«Хорал» для струнних	XV Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики» (Одеса)	Камерний оркестр Одеської обласної філармонії. Артистичний директор і диригент Ігор Шаврук
79.	21 червня 2009	«Хорал» для струнних	VI Міжнародний музичний фестиваль імені Ігоря Стравінського «Стравінський та Україна» (Луцьк)	Камерний оркестр «Кантабіле» Волинської обласної філармонії, художній керівник Товій Рівець
80.	30 вересня 2009 (світова прем'єра)	«Легенда» для віолончелі та акордеону	XX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест 2009». Концерт «У пошуках безмовностей». Малий зал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського	Золтан Алмаші (віолончель), Роман Юсипей (акордеон)
81.	2 жовтня 2009	«Diptych»	XV Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів). Концерт «Вечір світових прем'єр — Warszawska Grupa Cellonet», Львівська філармонія	Анжей Багер, диригент
82.	7 грудня 2009		Концерт «Музичні гостини: Україна в Алжирі». Концертний зал Національної спілки композиторів України (Київ)	Струнний квартет ансамблю нової музики «Рикошет»
83.	10 грудня 2009		I Міжнародний фестиваль симфонічної музики. Концерт української музики (Алжир-Аль-Джазаїр, Алжир)	Струнний квартет ансамблю нової музики «Рикошет»: Михайло Білич (перша скрипка), Галина Білич (друга скрипка), Андрій Макія (альт), Ігор Пацовський (віолончель)
84.	12 березня 2010	Обробка української	Концерт пам'яті Богдана Антківа. Концертний зал імені	Муниципальна академічна чоловіча хорова капела

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
		народної пісні «Ой, в полі, полі...»	С. П. Людкевича Львівської обласної державної філармонії	імені Л. М. Ревуцького, диригент Володимир Курач
85.	6 квітня 2010		XX Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Концерт «Молоді виконавці — композиторам України». Концертний зал Національної спілки композиторів України	Студенти й художні колективи Київського інституту музики імені Р. М. Глієра. Куратори проекту Мальвіна Зарудянська й Геннадій Сасько
86.	8 квітня 2010	«Капричіо на честь Святого Миколая» для камерного оркестру	XX Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Київський камерний оркестр, художній керівник і головний диригент Роман Кофман
87.	10 квітня 2010	«Диптих»	XX Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Ансамбль віолончелістів Warszawska grupa cellonet (Польща), художній керівник і диригент Анджей Бауер
88.	15 травня 2010		Концерт «Два кольори». Львівський будинок органної та камерної музики	
89.	24–27 червня 2010		VII Міжнародний конкурс камерних хорів «Ялта — Вікторія»	
90.	11–14 вересня 2010		XVII Міжнародний конкурс-фестиваль хорових колективів «Південна Пальміра» (Одеса)	
91.	26 вересня 2010	Обробки українських народних пісень	XXI Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест-2010». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Академічний муніципальний камерний хор «Хрещатик», художній керівник і головний диригент Павло Струць
92.	8 жовтня 2010	«Капричіо на честь Святого Миколая» для камерного оркестру	Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Київський камерний оркестр, художній керівник Роман Кофман
93.	2011	Обробка колядки «Гой, питалася княжа корона»	Різдвяний фестиваль «Коляда на Майзлях» (Івано-Франківськ)	Камерний хор «Тавор», диригентка Оксана Демків (Калуш)

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
94.	Січень 2011	Фольк-концерт «Барбівська коляда»	Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національна заслужена академічна капела України «Думка» (диригент Євген Савчук), Великий дитячий хор Національної радіокомпанії України (диригент Тетяна Копилова). Хорова капела хлопчиків і юнаків «Дзвіночок», диригент Рубен Толмачов. Ансамбль ударних інструментів «Ars Nova», художній керівник Георгій Черненко, солісти-вокалісти
95.	4 квітня 2011	Симфонія-диптих	XXI Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін
96.	9 квітня 2011	«Тільки в Богові спокій душі моїй», текст канонічний	XXI Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Церква Святого Василя Великого	Академічний хор імені Платона Майбороди Національної радіокомпанії України, художній керівник і головний диригент Юлія Ткач
97.	18 травня 2011	Другий струнний квартет «Reminiscence»	Концерт «Ніч музеїв». Національний музей-меморіал жертв окупаційних режимів «Тюрма на Лонцького» (Львів)	Андрій Брода, Зоряна Дудар, Марта Карапінка та Тарас Менцінський
98.	22 вересня 2011	Чотири обробки українських народних пісень	XXII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'2011». Концерт «Музичне приношення» до 65-річчя Володимира Рожка. Великий зал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін, солістка Ніна Матвієнко (народний спів)
99.	24 вересня 2011	«233 943 Falera» для камерного оркестру	Концерт з нагоди X Астрономічних днів (Фалера, Швейцарія)	Камерний оркестр Граубюндена, диригент Місак Багбударян
100.	25 вересня 2011	Три обробки українських народних пісень:	XXII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'2011».	Академічний муніципальний камерний хор

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
		«Ой вербо-вербо», «Прилетіла ластівонька», «Вітер вієм долиною»	Концерт «Парад хорових прем'єр». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	«Хрещатик», художній керівник і головний диригент Павло Струць
101.	28 вересня 2011	Диптих для струнних	XXII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест'2011». Концерт «Музика, що заблукала у часі». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Національний камерний ансамбль України «Київські солісти», диригент Сергій Протопопов
102.	2011	«Екслібриси» для скрипки соло	XXI Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (Київ). Галерея Фонду сприяння розвитку мистецтв	Олександра Савченко (скрипка)
103.	2011	«За межею тіла і душі»	XXI Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (Київ). Галерея Фонду сприяння розвитку мистецтв	Олександра Савченко (скрипка), Тетяна Хоменко (скрипка)
104.	2011	Струнний квартет «Експресії»	XXI Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (Київ). Галерея Фонду сприяння розвитку мистецтв	Національний камерний ансамбль «Київські солісти»: Олександра Савченко (скрипка), Тетяна Хоменко (скрипка), Костянтин Кулеба (альт), Ігор Пацовський (віолончель)
105.	2011	«Осіньна музика» для тенора-саксофона і фортепіано	XXI Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (Київ). Галерея Фонду сприяння розвитку мистецтв	Олександр Москаленко (тенор-саксофон), Віола Таран (фортепіано)
106.	2011	Три романси на вірші Софії Майданської: «Сніговиця», «Земля така холодна», «Колисанка»	XXI Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (Київ). Галерея Фонду сприяння розвитку мистецтв	Тамара Ходакова, Наталя Королько (концертмейстер)
107.	2011	«Гравітації» для фортепіано	XXI Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (Київ). Галерея Фонду сприяння розвитку мистецтв	Юрій Кот
108.	2011	Соната для альту і фортепіано	XXI Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (Київ). Галерея Фонду сприяння розвитку мистецтв	Олександр Лагоша (альт), Леся Гришко (фортепіано)

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
109.	2011	«Sotto voce» для віолончелі і фортепіано	XXI Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (Київ). Галерея Фонду сприяння розвитку мистецтв «АртХол»	Олександр Пірієв (віолончель), Ганна Гаврилець (фортепіано)
110.	13 січня 2012	«Засвічу свічу»	Вечори духовної музики «Різдвяні передзвони». Кіровоградська обласна філармонія	Академічний камерний хор «Вінниця»
111.	18 січня 2012		Мистецький вечір пам'яті Івана Карабиця. Галерея Фонду сприяння розвитку мистецтв «АртХол»	
112.	19 січня 2012	Обробка щедрик «Повій вітроньку»	(Кіровоград, Україна)	Муніципальний камерний хор, диригент Юрій Любрович
113.	2 березня 2012	Симфонія «Паралелі»	Азербайджанська державна філармонія імені Мусліма Магомаєва (Баку, Азербайджан)	Азербайджанський державний симфонічний оркестр імені Узеїра Гаджибекова, диригент Фахрадіна Керімова
114.	26 травня 2012	«233 943 Falera» для камерного оркестру	XXII Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін
115.	27 травня 2012	«Все упованіє моє», вірші Тараса Шевченка	XXII Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Академічний хор імені Платона Майбороди Національної радіокомпанії України, художній керівник і головний диригент Юлія Ткач
116.	27 травня 2012	«Прилетіла ластівочка», слова народні	XXII Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Академічний хор імені Платона Майбороди Національної радіокомпанії України, художній керівник і головний диригент Юлія Ткач
117.	1 жовтня 2012	Дві обробки українських народних пісень: «Ой ти, дубе, дубе», «В глибокій долині»	XXIII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест-2012». Концерт «Український хоровий вернісаж». Малий зал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського	Академічний камерний хор «Хрещатик», художній керівник і головний диригент Павло Струць

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
118.	2 жовтня 2012	«Капричіо» для флейти, кларнета, альт-саксофона і струнного квартету	XXIII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест-2012». Концерт «Музичний полілог». Концертний зал Національної спілки композиторів України	Ансамбль сучасної музики Київської організації Національної спілки композиторів України «Рикошет»: Дмитро Медоліз (флейта), Олексій Бойко (кларнет), Дмитро Любченко (альт-саксофон), Михайло Білич і Андрій Павлов (скрипка), Олександр Павлов (альт), Золтан Алмаші (віолончель). Диригент Вікторія Рацюк, художній керівник Сергій Пілютиков
119.	6 листопада 2012	«До Марії»	«Ювілейні асамблеї» до 80-річчя Національної Спілки композиторів України. Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний ансамбль солістів «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін
120.	6 листопада 2012	«Хорал» для струнних	«Ювілейні асамблеї» до 80-річчя Національної Спілки композиторів України. Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний ансамбль солістів «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін
121.	18 листопада 2012	Обробка колядки «Гой, питалася княжа корона»	Концерт колядок під час Різдвяного Базару. Український католицький собор Святої Родини (Вашингтон, США)	Акапельний гурт СПІВ-Життя
122.	28 лютого 2013	Обробка народної пісні «Засвічу свічу»	Вінниця, Україна	Вінницький академічний камерний хор «Вінниця», диригент Віталій Газінський, солістка Світлана Бабич
123.	21 квітня 2013	Фольк-концерт «Кроковее колесо», друга частина	XIX Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики» (Одеса). Концерт Гранд-сцена 3, Solo musica	Молодіжний жіночий хор «Оріана», художній керівник і диригент Галина Шпак
124.	21 квітня 2013	«Ой, темна нічка Купайлочка»	XIX Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики»	Молодіжний жіночий хор «Оріана», художній керівник і диригент Галина Шпак

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
			(Одеса). Концерт Гранд-сцена 3, Solo musica	
125.	19 травня 2013	Обробка канту «Мати милосерда»	Концерт до Дня матері. Храм святого Василя Великого УГКЦ (Київ)	
126.	25 травня 2013	Симфонія-диптих	XXIII Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний камерний ансамбль України «Київські солісти», головний диригент Володимир Сіренко
127.	26 травня 2013	«Купальські пісні»	XXIII Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін
128.	2013	Симфонія «Паралелі», друга частина.	Міжнародний фестиваль «Дні музики Мирослава Скорика». Великий зал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського	Заслужений академічний симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України, диригент Володимир Шейко
129.	1 червня 2013		XXXII Міжнародний фестиваль музичного мистецтва «Віртуози». Концерт «Пісенна рапсодія». Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської обласної державної філармонії	
130.	29 вересня 2013	«Miserere» для хору та оркестру	XXIV Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест-2013». Концерт «Українські ескізи». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Заслужений академічний симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України, художній керівник, головний диригент Володимир Шейко. Академічний хор імені Платона Майбороди Національної радіокомпанії України, художній керівник Юлія Ткач
131.	9 жовтня 2013	Симфоніета «A-corda» для альту і струнних	XIX Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів). Концерт «Фроляк — Гаврилець: Сестри на «Контрастах»». Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської обласної державної філармонії	Академічний камерний оркестр «Віртуози Львова», диригент Олександр Драган, соліст Дмитро Гаврилець (альт)

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
132.	9 жовтня 2013	Диптих для струнного оркестру	XIX Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів). Концерт «Фроляк — Гаврилець: Сестри на “Контрастах”». Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської обласної державної філармонії	Камерний оркестр «Віртуози Львова», диригент Олександр Драган
133.	9 жовтня 2013	П'ять українських народних пісень для голосу і камерного оркестру: «Ой, ти, соловейку», «Русальна», «Засвічу свічу», «Купалочка», «Сьогодні Івана»	XIX Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів). Концерт «Фроляк — Гаврилець: Сестри на “Контрастах”». Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської обласної державної філармонії	Камерний оркестр «Віртуози Львова», диригент Олександр Драган, солістка Ніна Матвієнко (народний голос)
134.	10 жовтня 2013	Симфонія «Паралелі», друга частина	Міжнародний фестиваль «Дні музики Мирослава Скорика», Міжнародний музичний гранд-фестиваль до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Завершальний концерт	Заслужений академічний симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України, диригент Володимир Шейко
135.	2013	«Miserere» на текст 50-го Псалма («Помилуй мене, Боже»)	XXIV Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест-2013. Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Академічна хорова капела імені Платона Майбороди Національної радіокомпанії України, художній керівник Юлія Ткач
136.	14 січня 2014	Обробка колядки «Гой, питалася княжа корона»	Концерт «Різдво в Operі». Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької	Оркестр «Бравіссімо», рок-гурт «Божик-Бенд». Солістка Оксана Муха
137.	Березень 2014	Обробка колядки «Ой, у місті Віфліємі»	Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Камерний хор дівчат Київської середньої спеціалізованої школи-інтернату імені Миколи Лисенка, диригентка Юлія Пучко-Колесник, солісти Олена Галай (сопрано), Василь Дутчак (цимбали).

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
138.	30 березня 2014	Обробка народної пісні «Засвічу свічу»	Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний ансамбль солістів «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін, солістка Ніна Матвієнко
139.	26 травня 2014	«Знаки» для симфонічного оркестру	XXIV Міжнародний український музичний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний симфонічний оркестр, диригент Володимир Сіренко
140.	30 травня 2014	Акафіст до Пресвятої Богородиці (слова Тараса Шевченка)	XXIV Міжнародний український музичний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (Київ). Національна академія мистецтв України	Академічний камерний хор «Хрещатик», художній керівник і головний диригент Павло Струць
141.	24 вересня 2014 (прем'єра)	«Гімн» для камерного оркестру	XXV Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концертний зал Національної спілки композиторів України	«Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін.
142.	25 вересня 2014	«Ой темна нічка Купайлочка»	XXV Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Національний будинок органної та камерної музики України	Молодіжний жіночий хор «Оріана» (Одеса), художній керівник і диригент Галина Шпак
143.	5 жовтня 2014	«Знаки» для симфонічного оркестру	XX Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів). Концерт «Польсько-українські музичні діалоги: Львівські прем'єри». Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської обласної державної філармонії	Академічний симфонічний оркестр Львівської державної філармонії, диригент Роман Ревакович (Польща)
144.	14 січня 2015	Колядки та шедрівки	Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської обласної державної філармонії. Концерт «Українська Маланка»	Галицький академічний камерний хор, художній керівник Василь Яциняк
145.	23 січня 2015	Обробка колядки «Гой, питалася княжа корона»	Церква Пресвятої Євхаристії (Львів)	Хор Національного університету імені Івана Франка «Черемош», художня керівниця і диригентка Тетяна Когут

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
146.	13 березня 2015	Обробка народної пісні «Засвічу свічу»	(Севєродонецьк)	Академічний хор імені В'ячеслава Палкіна Харківської обласної філармонії, художній керівник та головний диригент Андрій Сиротенко, солістка Вікторія Добровська
147.	18 березня 2015	«Ти до мене прийшла»	Міжнародний фестиваль майстрів мистецтв. Житомирська обласна філармонія імені Святослава Ріхтера	Академічна хорова капела імені Платона Майбороди Національної радіокомпанії України, художній керівник і головний диригент Юлія Ткач
148.	21 квітня 2015	«Засвічу свічу»	Львівський будинок органної і камерної музики	Мішаний хор Львівського державного музичного училища імені С. Людкевича, керівник Оксана Долішна, солісти Вікторія Сивоус і Марія Кузик
149.	17 травня 2015	«Засвічу свічу»	XX Міжнародний хоровий фестиваль. Муніципальний драматичний театр Корнілон (Жерза, Франція).	Народна хорова капела «Дніпро» Київського національного університету імені Тараса Шевченка, художня керівниця Ірина Душейко, солістка Наталія Купріненко
150.	23 травня 2015	«Достойно є»	Борисоглібський собор (Чернігів).	Академічний камерний хор імені Д. Бортнянського (Чернігів), художній керівник і диригент Любомир Боднарук
151.	29 травня 2015		XXV Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Концерт-презентація видання двотомника Ганни Луніної «Композитор в зеркале современности». Концертний зал Національної спілки композиторів України	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін
152.	30 травня 2015	«Веснянка»	XXV Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Національна академія мистецтв України	Академічний камерний хор «Хрещатик», художній керівник і головний диригент Павло Струць

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
153.	21 вересня 2015	«Осіньна музика» для тенора-саксофона і симфонічного оркестру	Міжнародний проєкт «Magic sax» до 30-річчя заснування Київського квартету саксофоністів. Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Київський квартет саксофоністів, керівник Юрій Василевич. Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України. Художній керівник і головний диригент Володимир Сіренко
154.	26 вересня 2015	«Ходить турчин по риночку» (обробка історичної пісні)	XXVI Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Малий зал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського	Муніципальний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич
155.	3 жовтня 2015	«Все упованіє моє»	XXVI Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «Духовна музика сучасної України». Свято-Михайлівський Золотоверхий собор	Академічний камерний хор «Хрещатик», художній керівник і диригент Павло Струць
156.	7 листопада 2015	Обробка канту «Мати милосердя»	Концерт сакральної музики під патронатом Торонтонської Єпархії з нагоди 150-ліття народження митрополита Андрея Шептицького. Українська католицька церква св. Йосифа (Оквілл, Канада)	Чоловічий ансамбль хору Інституту Східньо-Християнських наук імені митрополита Андрея Шептицького, диригент Браян Батчер (Brian Butcher)
157.	6 грудня 2015	Соната для альту	Omnibus, «Old Clapham Library» (Лондон, Велика Британія)	Андрій Війтович (альт), Наталія Пасічник (фортепіано)
158.	2016	«Засвічу свічу»	(Віченца, Італія)	Народна хорова капела «Дніпро», диригент Ірина Душейко. Солістка Наталія Купріненко.
159.	6 березня 2016	«Все упованіє моє», слова Тараса Шевченка	Концерт духовної музики. Костел святих Петра і Павла (Луцьк)	Камерний хор «Консонанс», диригент Артур Смірнов
160.	12 квітня 2016		Пам'ятний концерт з нагоди 30-ї річниці аварії на Чорнобильській атомній електростанції. Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	
161.	23 травня 2016	«Осіньна музика»	XXVI Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону».	Заслужений академічний симфонічний оркестр

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
		для саксофона з оркестром	Концерт-відкриття. Великий зал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського	Національної радіокомпанії України, художній керівник і головний диригент Володимир Шейко, соліст Юрій Василевич
162.	травня 2016		XXVI Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону»	Академічний камерний хор «Хрещатик», художній керівник і диригент Павло Струць
163.	29 травня 2016	«Засвічу свічу»	Міський фестиваль хорового мистецтва «Пісня над Дніпром», присвячений Дню міста Києва. Співоче поле (Київ).	Народна хорова капела «Дніпро» Київського національного університету імені Тараса Шевченка, художній керівник і диригент Ірина Душейко
164.	3 липня 2016	Обробка колядки «Ой, у місті Віфлеємі»	Церква святої Софії (Рим, Італія)	Камерний дівочий хор Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка, художній керівник і диригент Юлія Пучко-Колесник
165.	1 жовтня 2016	«Мати милосердна»	XXVII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «Назустріч фестивалю». Свято-Михайлівський Золотоверхий собор	Академічний камерний хор «Хрещатик», художній керівник і диригент Павло Струць
166.	1 жовтня 2016	«In memoriam» Друга камерна симфонія	XXVII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «Київська камерата запрошує». Малий зал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін
167.	9 жовтня 2016	«Боже мій, нащо мене Ти покинув»	XXVII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Патріарший собор Воскресіння Христового	Камерний дівочий хор Київської середньої спеціальної музичної школи-десятирічки імені Миколи Лисенка, художній керівник і диригент Юлія Пучко-Колесник
168.	9 жовтня 2016	«Ой у місті Віфлеємі»	XXVII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик	Камерний дівочий хор Київської середньої спеціальної музичної школи-десятирічки

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
			Фест». Патріарший собор Воскресіння Христового	імені Миколи Лисенка, художній керівник і диригент Юлія Пучко-Колесник
169.	29 жовтня 2016		VII Лістівська мистецька асамблея, Папські дні. Концерт духовної музики «Сгих Fidelis» («Хрест надійний»). Кафедральний костел святих апостолів Петра і Павла (Кам'янець-Подільський)	Хмельницький академічний муніципальний камерний хор, керівник Ігор Цмур
170.	30 жовтня 2016	Обробки українських народних пісень	654 концерт у Кернер-хол (Торонто, Канада)	Київський камерний хор «Київ», диригент Микола Гобдич
171.	Листопад 2016		Ювілейний гранд-концерт до 70-річчя відомого українського музиканта, народного артиста України і ректора Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Володимира Рожка	Диригент Володимир Рожок
172.	4 листопада 2016	«Засвічу свічу»	Коцерт К. К. Пігрова	Хор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, диригент Галина Шпак, солістка Анна Солохова
173.	16 грудня 2016	Обробка колядки «Нова радість нам явилась»	(Фрайштадт, Німеччина)	Ансамбль семінаристів Колегуму Оріентале (Айхштет, Німеччина)
174.	16 грудня 2016	Обробка колядки «Спи, Ісусе, спи»	(Фрайштадт, Німеччина)	Ансамбль семінаристів Колегуму Оріентале (Айхштет, Німеччина)
175.	17 січня 2017	«Допомагай, Біг»	Концерт «Мелодія Різдва» (Харків)	Камерний хор імені В'ячеслава Палкіна Харківської обласної філармонії, хормейстер Тетяна Герасимчук. Вокальні ансамблі «До-ре-мі» і «Камертон» Харківської дитячої хорової школи. Керівник Христина Корепанова
176.	18 січня 2017	Ораторія «Барбівська коляда»	Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національна заслужена академічна капела України «Думка», диригент

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
				<p>Євген Савчук. Великий дитячий хор Національної радіокомпанії України, керівник Галина Трофімова. Народна хорова капела Київського палацу дітей та юнацтва «Дзвіночок», художній керівник Рубен Толмачов. Ансамбль ударних ін- струментів «Ars Nova», керівник Георгій Чернен- ко, солісти: Андрій Вой- чук, Оксана Нікітюк, Михайло Тищенко, Василь Гекер, Олесь Журавчак, Євген Улья- нов, Олександр Білошап- ка, Сергій Колесник, Вікторія Матвіїшин.</p>
177.	19 січня 2017	«Барбівська коляда»	Лютеранська кірха Святої Катерини (Київ)	Муніципальний камер- ний хор «Київ», керів- ник Микола Гобдич
178.	20 січня 2017	«Ой у місті Віфлеємі» із Різдвяної ораторії «Барбівська коляда»	Концерт «Від Різдва до Водохреща» Велика концертна студія Національної радіокомпанії України (Київ)	Академічний хор імені Платона Майбороди Національної радіоком- панії України, керівник Юлія Ткач, солістка Лариса Гузей (меццо-сопрано)
179.	20 січня 2017	«В глибокій долині» із Різдвяної ораторії «Барбівська коляда»	Концерт «Від Різдва до Водохреща». Велика концертна студія Національної радіокомпанії України (Київ)	Академічний хор імені Платона Майбороди Національної радіоком- панії України, керівник Юлія Ткач, солісти: Артем Юшкевич (дискант), Лариса Гузей (меццо-сопрано)
180.	Лютий 2017	«У місті Віфлеємі»	Всесвітній конкурс хорів «Гран-прі націй-2017» (Берлін, Німеччина)	Камерний дівочий хор Київської музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка, керівник і диригент Юлія Пучко, солістка Олена Галай (сопрано)

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
181.	18 квітня 2017	Хораторія «Віють вітри»	В рамках всеукраїнського турне камерного хору «Київ». Музичне училище Рівненського державного гуманітарного університету	Муніципальний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич, сценограф Василь Вовкун
182.	19 квітня 2017	Хораторія «Віють вітри»	В рамках всеукраїнського турне камерного хору «Київ». Палац культури (Луцьк)	Муніципальний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич. Сценограф Василь Вовкун.
183.	20 квітня 2017	Хораторія «Віють вітри»	В рамках всеукраїнського турне камерного хору «Київ». Державний музичний коледж імені С. П. Людкевича (Львів)	Муніципальний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич. Сценограф Василь Вовкун.
184.	21 квітня 2017	Хораторія «Віють вітри»	В рамках всеукраїнського турне камерного хору «Київ». Народний дім імені Івана Франка (Дрогобич).	Муніципальний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич, сценограф Василь Вовкун
185.	22 квітня 2017	Хораторія «Віють вітри»	В рамках всеукраїнського турне камерного хору «Київ». Державне музичне училище імені Д. Є. Задора (Ужгород)	Муніципальний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич, сценограф Василь Вовкун
186.	23 квітня 2017	Хораторія «Віють вітри»	В рамках всеукраїнського турне камерного хору «Київ». Собор Благовіщення Пречистої Діви Марії (Надвірна)	Муніципальний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич, сценограф Василь Вовкун
187.	24 квітня 2017	«Все упованіє моє»	Звітний концерт Львівського музичного коледжу імені С. П. Людкевича. Львівський будинок органної та камерної музики	Мішаний хор коледжу. Керівник Оксана Долішна.
188.	24 квітня 2017	Хораторія «Віють вітри»	В рамках всеукраїнського турне камерного хору «Київ». Арена-центр (Івано-Франківськ)	Муніципальний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич, сценограф Василь Вовкун
189.	25 квітня 2017	Хораторія «Віють вітри»	В рамках всеукраїнського турне камерного хору «Київ». Мармурова зала Національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці)	Муніципальний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич, сценограф Василь Вовкун

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
190.	26 квітня 2017	Хораторія «Віють вітри»	В рамках всеукраїнського турне камерного хору «Київ». Національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (Тернопіль)	Муніципальний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич, сценограф Василь Вовкун.
191.	27 квітня 2017	Хораторія «Віють вітри»	В рамках всеукраїнського турне камерного хору «Київ». Хмельницька обласна філармонія	Муніципальний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич, сценограф Василь Вовкун.
192.	27 квітня 2017		Концерт української органної, вокальної та скрипкової музики. Зал органної та камерної музики Чернівецької обласної філармонії	
193.	28 квітня 2017	«Засвічу свічу»	Концерт пам'яті Василя Сліпака. Великий зал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського	Капела бандуристів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, художній керівник і диригент Оксана Нікітюк, солістка Т. Джердж
194.	28 квітня 2017	Хораторія «Віють вітри»	В рамках всеукраїнського турне камерного хору «Київ». Концертний зал Вінницького училища культури і мистецтв імені М. Д. Леонтовича	Муніципальний камерний хор «Київ». Художній керівник і диригент Микола Гобдич, сценограф Василь Вовкун.
195.	30 квітня 2017 (офіційна прем'єра)	«Віють вітри»	В рамках всеукраїнського турне камерного хору «Київ». ІХ Міжнародна Пасхальна асамблея (Київ). Великодній концертний тур	Муніципальний академічний камерний хор «Київ», диригент Микола Гобдич.
196.	20 травня 2017	Обробка канту «Мати Милосерда»	Звітний концерт аматорських колективів Макарівського району, присвячений 85-річчю Київської області (Ірпінь, Україна)	Народний аматорський хоровий ансамбль «Свят-коло», смт. Макарів
197.	6 червня 2017	«Ой, в полі-полі»	Костел Св. Катерини (Kostel svaté Kateřiny). Острава, Чехія	Жіночий хор Київського інституту музики імені Р. М. Глієра. Хормейстер Галина Горбатенко.
198.	6 червня 2017	«Ой, темна нічка Купайлочка»	Костел Св. Катерини (Kostel svaté Kateřiny). Острава, Чехія	Жіночий хор Київського інституту музики імені Р. М. Глієра, хормейстер Галина Горбатенко.

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
199.	6 червня 2017	«Через наше сельце»	Костел Св. Катерини (Kostel svaté Kateřiny). Острава, Чехія	Жіночий хор Київського інституту музики імені Р. М. Глієра, хормейстер Галина Горбатенко.
200.	7–8 червня 2017	Хоровий концерт «Нехай воскресне Бог», третя частина	Державний іспит із диригування Криворізького обласного музичного коледжу	Хор Криворізького обласного музичного коледжу, диригентка Анастасія Малишко.
201.	8 червня 2017		XXVII Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Камерний концерт із творів українських композиторів. Концертний зал Національної спілки композиторів України (Київ)	
202.	23 червня 2017	«Canticum» для струнного оркестру	XXVII Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Концертний зал Національної спілки композиторів України (Київ)	Національний ансамбль солістів України «Київська камерата». Художній керівник і головний диригент Валерій Матюхін
203.	29 червня 2017	Обробка канту «Мати милосерда»	«Тихі дні любові і музика миру» — музичний марафон пам'яті Василя Сліпака (Львів)	Львівська державна академічна чоловіча хорова капела «Дударик». Художній керівник і диригент Дмитро Кацал
204.	21 вересня 2017	Обробка народної пісні «Цвіте терен»	«Намісто красних пісень»	Академічний камерний хор «Хрещатик», диригент Павло Струць
205.	4 жовтня 2017	«Miserere» (для хору з оркестром)	XXVIII Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «Дух. Слово. Голос». Національний будинок органної і камерної музики України	Ансамбль класичної музики імені Бориса Лятошинського Національного будинку органної та камерної музики України. Диригент Ігор Андрієвський.
206.	23 жовтня 2017	«Кроковее колесо», друга частина	Фестиваль української музики «Переосмислюючи Європу: Україна», зал Eric Erikssonhallen (Стокгольм, Швеція)	Дитячий хор «Щедрик». Художній керівник Марина Сабліна.
207.	31 жовтня 2017	«Все упованіє моє»	49-ий хоровий конкурс Толоса (Країна Басків, Іспанія)	Камерний хор «Софія». Диригент Олексій Шамрицький.

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
208.	24 листопада 2017	«Боже мій, нащо мене Ти покинув»	Київська міська державна адміністрація	Національний заслужений академічний народний хор України імені Г. Г. Верьовки, диригентка Вікторія Кончаковська
209.	30 листопада 2017	«Тільки в Богові спокій душі моїй»	Концерт-іспит студентів IV курсу кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського з дисципліни «Практика роботи з хором». Малий зал НМАУ	Хор студентів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, диригентка Ольга Яковенко
210.	30 листопада 2017	«Все упованіє моє» слова Т. Шевченка	Концерт-іспит студентів IV курсу кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського з дисципліни «Практика роботи з хором». Малий зал НМАУ	Хор студентів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, диригент Мирослав Мусатов
211.	9 січня 2018	Обробка колядки «Нова радість нам явилась»	Вечір колядок у Почаївській лаврі (Почаїв)	Верхній хор Свято-Успенської Почаївської лаври
212.	11 січня 2018	Обробка колядки «Нова радість стала»	Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Камерний хор «Милість», керівниця Марія Берлад, солістка Каріна Кондрашевська (сопрано)
213.	12 січня 2018	«Гой, питалася княжа корона»	VII Всеукраїнський фестиваль колядок та щедрівок «Різдвяний передзвін», Києво-Печерська лавра	Камерний хор «Вінниця», солістка Ніна Матвієнко
214.	15 січня 2018	Обробка колядки «Діва Марія церкву збудувала»	Концерт коляд «Понад Вифлиємом», Успенська церква (Львів, Україна)	Львівський муніципальний хор «Гомін», художній керівник і диригент Руслан Ляшенко
215.	15 січня 2018	Обробка колядки «У нашого пана»	Концерт коляд «Понад Вифлиємом», Успенська церква (Львів, Україна)	Львівський муніципальний хор «Гомін», художній керівник і диригент Руслан Ляшенко
216.	15 січня 2018	Обробка колядки «Нова радість нам явилась»	Концерт коляд «Понад Вифлиємом», Успенська церква (Львів, Україна)	Львівський муніципальний хор «Гомін», художній керівник і диригент Руслан Ляшенко
217.	17 січня 2018	«Буковинське Різдво»	Хмельницька обласна філармонія	Хмельницький академічний муніципальний камерний хор, художній

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
				керівник і головний диригент Ігор Цмур
218.	20 січня 2018	«Радуйся»	Концерт «Коли ясна зірка». Українська Греко-Католицька Парафія Успіння Пресвятої Богородиці, (Калгар, Канада)	Хор «Аколада», диригент Галина Лазурко
219.	20 січня 2018	«Гой, питалася княжа корона»	Концерт «Коли ясна зірка». Українська Греко-Католицька Парафія Успіння Пресвятої Богородиці, (Калгар, Канада)	Хор «Аколада», диригент Галина Лазурко
220.	7 березня 2018	Ораторія «Віють вітри»	Концерт з нагоди 204-ї річниці від дня народження Т. Г. Шевченка. Тернопільська обласна філармонія	Академічний камерний хор Тернопільської обласної філармонії, хормейстер Андрій Голодрига, головний диригент Максим Шпинда
221.	4 квітня 2018	«Боже мій, нащо мене Ти покинув»	Концерт «Поклоняємося страстям Твоїм...». Львівський органний зал	Національний заслужений академічний український народний хор імені Г. Г. Верьовки. Генеральний директор-художній керівник Зеновій Корінець
222.	26 квітня 2018	«Боже мій, нащо мене Ти покинув»	IX Міжнародний вокально-хоровий конкурс «Хай пісня скликає друзів» (Чернівці)	Хор студентів Чернівецького музичного училища імені Сидора Воробкевича «Subito», диригент Валентина Гордей
223.	27 квітня 2018	Дует «Beyond Body and Soul»	Львівський органний зал	Швейцарський дует «Innovation Duo»: Якуб Дзялак і Анна Дзялак-Савицька
224.	29 квітня 2018	«Херувимська»	Фестиваль сучасної духовної музики. Закарпатський обласний музей імені Бокшая (Ужгород)	Академічний камерний хор «Cantus» (Ужгород), художній керівник і диригент Еміль Сокач
225.	5 травня 2018	«Херувимська»	Концерт «Хорові медитації». Львівський органний зал	Академічний камерний хор «Cantus» (Ужгород), художній керівник і диригент Еміль Сокач
226.	5 травня 2018	«Боже мій, нащо мене Ти покинув»	I Всеукраїнський фестиваль-конкурс хорового мистецтва імені Володимира Пекара	Хор студентів Чернівецького музичного училища імені Сидора Воробкевича «Subito», диригент Валентина Гордей

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
227.	6 травня 2018	«Повій, вітроньку»	I Всеукраїнський фестиваль-конкурс хорового мистецтва імені Володимира Пекара. Гала-концерт. Рівненська обласна філармонія.	Народний камерний хор «Crescendo» Криворізького державного педагогічного університету, керівник Вікторія Сергєєва
228.	22 травня 2018	«Віють вітри»	Велика зала Херсонського музичного училища	Муніципальний академічний камерний хор «Київ», диригент Микола Гобдич
229.	25 травня 2018	«Боже мій, нащо мене Ти покинув»	Vorobkevych Fest	Хор Чернівецького обласного коледжу мистецтв імені Сидора Воробкевича «Subito», диригент Марина Боднараш
230.	31 травня 2018	Поетично-хорова притча «Міф і Молитва», вірші Олекси Трофименка	Міжнародний фестиваль «Київські музичні прем'єри». Лютеранська кірха Святої Катерини (Київ)	Муніципальний камерний хор «Київ», керівник Микола Гобдич, читці: Ангеліна Карпенко, Олег Лебедєв
231.	16 червня 2018		Концерт камерної музики Ганни Гаврилець. Дзеркальна зала Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької	
232.	9 липня 2018		Концерт «Сакс-фесерія». Концертний зал Національної Спілки композиторів України	Ема ді Марко (Австралія), Катерина Ліхута (Австралія — Україна), Кента Ігараші (Японія-Україна), Віолетта Таран, Юрій Василевич (Україна).
233.	17 липня 2018		Міжнародний фестиваль LvivMozArt. Концерт «Хорове одкровення». Церква Святої Євхаристії (Львів)	Камерний дівочий хор Київської середньої спеціальної музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка
234.	Серпень 2018	«Мати милосердна, ти еси ограда»	Концерт в італійській каплиці при храмі Св. Климентія (Katedrála sv. Klimenta). Прага, Чехія	Вокальна формація «Імпресія» (Самбір)
235.	16 серпня 2018	«За межею тіла і душі»	Дзеркальна зала Львівського національного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької	Марко Комонько (скрипка), Микола Гав'юк (скрипка)

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
236.	14 вересня 2018	«Все упованіє моє»	Міжнародний проект «Рік Музики Мирослава Скорика» до 80-річчя маестро. Концерт «Мирослав Скорик: його учні та послідовники». Львівська національна філармонія	Галицький академічний камерний хор, диригент-хормейстер Мар'яна Ферендович
237.	14 вересня 2018	«Нехай воскресне Бог» для мішаного хору <i>a cappella</i>	Міжнародний проект «Рік Музики Мирослава Скорика» до 80-річчя маестро. Концерт «Мирослав Скорик: його учні та послідовники». Львівська національна філармонія	Галицький академічний камерний хор, диригент-хормейстер Мар'яна Ферендович
238.	14 вересня 2018	Обробки українських народних пісень	Міжнародний проект «Рік Музики Мирослава Скорика» до 80-річчя маестро. Концерт «Мирослав Скорик: його учні та послідовники». Львівська національна філармонія	Галицький академічний камерний хор, диригент-хормейстер Мар'яна Ферендович
239.	29 вересня 2018	«Все упованіє моє» вірші Тараса Шевченка	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «Мирослав Скорик та його учні». Концертний зал Національної академії мистецтв України	Галицький академічний камерний хор, диригент-хормейстер Мар'яна Ферендович
240.	29 вересня 2018	«Нехай воскресне Бог» текст канонічний	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «Мирослав Скорик та його учні». Концертний зал Національної академії мистецтв України	Галицький академічний камерний хор, диригент-хормейстер Мар'яна Ферендович
241.	29 вересня 2018	«Цвіте терен» обробка української народної пісні	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «Мирослав Скорик та його учні». Концертний зал Національної академії мистецтв України	Галицький академічний камерний хор, диригент-хормейстер Мар'яна Ферендович
242.	29 вересня 2018	«Засвічу свічу» обробка української народної пісні	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «Мирослав Скорик та його учні». Концертний зал Національної академії мистецтв України	Галицький академічний камерний хор, диригент-хормейстер Мар'яна Ферендович

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
243.	30 вересня 2018	«Засвічу свічу» обробка української народної пісні	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «Хоровий світ дитинства». Патріарший собор Воскресіння Христового	Камерний дівочий хор Київської середньої спеціальної музичної школи імені Миколи Лисенка, художній керівник і диригент Юлія Пучко-Колесник
244.	2 жовтня 2018	«Kyrie eleison»	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «100-річчю місії Олександра Кошиця присвячується». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальний академічний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич
245.	2 жовтня 2018	«Боже мій, нащо мене Ти покинув»	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «100-річчю місії Олександра Кошиця присвячується». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальний академічний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич
246.	2 жовтня 2018	«Херувимська пісня»	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «100-річчю місії Олександра Кошиця присвячується». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальний академічний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич
247.	2 жовтня 2018	«Тільки в Богові»	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «100-річчю місії Олександра Кошиця присвячується». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальний академічний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич
248.	2 жовтня 2018	«Нехай воскресне Бог» хоровий концерт у трьох частинах	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «100-річчю місії Олександра Кошиця присвячується». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальний академічний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
249.	2 жовтня 2018	«Отче наш»	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «100-річчю місії Олександра Кошиця присвячується». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальний академічний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич
250.	2 жовтня 2018	«Достойно є»	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «100-річчю місії Олександра Кошиця присвячується». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальний академічний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич
251.	2 жовтня 2018	«Тропар до Пресвятої Богородиці»	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «100-річчю місії Олександра Кошиця присвячується». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальний академічний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич
252.	2 жовтня 2018 (презентація диску)	«Віють вітри» ораторія для мішаного хору, ударних і народних інструментів (на матеріалі історичних пісень у записах Олександра Кошиця)	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «100-річчю місії Олександра Кошиця присвячується». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальний академічний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич
253.	3 жовтня 2018	«Miserere» для хору та оркестру	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Мистецький проект «Ангели і Світлячки». Національний будинок органної і камерної музики України	Ансамбль класичної музики імені Бориса Лятошинського Національного будинку органної і камерної музики України.
254.	8 жовтня 2018	«Тропар до Пресвятої Богородиці»	XXIX Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест». Концерт «Вірую». Хорова музика су-	Муніципальний академічний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич.

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
			часних українських композиторів. Лютеранська церква Св. Катерини	
255.	Кінець жовтня 2018	«Засвічу свічу»	Церква святого Вінсента (Église Saint Vincent), Франція	Академіна хорова капела «Орея» Житомирської обласної філармонії імені Святослава Ріхтера, керівник Олександр Вацек, солістка Тетяна Шеян
256.	29 жовтня 2018	Фрагменти ораторії «Віють вітри»: «Ой, горе чайці», «Ой, пише москаль», «Та віють вітри», «Гей ну, хлопці, до зброї», «Козацька бойова»	Хоровий вернісаж «Animam Lignum». Національна філармонія України (Київ)	Муніципальний академічний камерний хор «Київ», художній керівник Микола Гобдич.
257.	29 жовтня 2018	Обробки народних пісень «Зайчику-зайчику», «Ой, на горі льон»	Хоровий вернісаж «Animam Lignum». Національна філармонія України (Київ)	Дитячий хор «Пастораль» Київської дитячої школи мистецтв імені Стефана Турчака, художній керівник Олена Мардаревич. Дитячий хор «Кольорові голоси» Центру дитячої та юнацької творчості Дарницького району м. Києва, художній керівник Мар'яна Маланяк.
258.	18 листопада 2018	«До Марії»	XVII Міжнародний фестиваль оперного мистецтва імені Соломії Крушельницької. Камерна сцена Львівського національного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької	Національний ансамбль солістів «Київська камерата», директор і художній керівник Валерій Матюхін.
259.	2 грудня 2018		Концерт «Трембіта. Evening prayer». Львівський органний зал	Заслужена академічна капела України «Трембіта», концертмейстер оркестру Марта Бура, продюсер проекту Михайло Перун, диригент Сергій Якобчук.

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
260.	2 грудня 2018	Обробка колядки «Гой, питалася княжа корона»	Концерт «Родинне Різдво хору ім. О. Кошиця». Центр виконавських мистецтв «Seven Oaks» (Вінніпег, Канада)	Хор імені Олександра Кошиця, диригентка Мирослава Пачес.
261.	4 грудня 2018	«Знаки» для симфонічного оркестру	Симфонічний концерт «Музика незалежності: Ганна Гаврилець, Ігор Щербаков, Ігнацій Ян Падеревський». Концертний зал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ)	Національний симфонічний оркестр України, диригент Роман Ревакович
262.	14 грудня 2018		Концерт «Коляда іде»	Академічний оркестр народної і популярної музики і Дитячий хор Національної радіокомпанії України
263.	22 грудня 2018		Концерт «Різдвяний музичний дарунок». Львівська національна філармонія	Камерний оркестр «Академія» Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, соліст Марсель Бергман (віолончель). Камерний хор «Gloria», художній керівник і диригент Володимир Сивохіп.
264.	26 грудня 2018	Обробка колядки «Ой у місті Віфлеємі»	Різдвяний концерт	Академічна хорова капела «Орея», диригент Олександр Вацек, солістка Яніна Яремчук.
265.	14 січня 2019	«Радуйся» (обробка української колядки)	Концерт «Шо з Києва та й до Русалима». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальна академічна чоловіча хорова капела імені Л. М. Ревуцького, головний диригент Володимир Курач, диригенти Олексій Бояр, Артур Смірнов.
266.	14 січня 2019	«Нова радість нам явилась» (обробка української колядки)	Концерт «Шо з Києва та й до Русалима». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальна академічна чоловіча хорова капела імені Л. М. Ревуцького, головний диригент Володимир Курач, диригенти Олексій Бояр, Артур Смірнов.

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
267.	14 січня 2019	«Гой, питалася княжа корона» (обробка української колядки)	Концерт «Шо з Києва та й до Русалима». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальна академічна чоловіча хорова капела імені Л. М. Ревуцького, головний диригент Володимир Курач, диригенти Олексій Бояр і Артур Смірнов.
268.	14 січня 2019	«У нашого пана (Свят-вечор)» (обробка української колядки)	Концерт «Шо з Києва та й до Русалима». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Муніципальна академічна чоловіча хорова капела імені Л. М. Ревуцького, головний диригент Володимир Курач, диригенти Олексій Бояр і Артур Смірнов.
269.	14 січня 2019	«Гой питалася княжа корона» (щедрівка)	Концерт «Старий рік минає, Новий наступає. Маланка», Львівській національній філармонії	Галицький академічний камерний хор, диригент-хормейстер Мар'яна Ферендович, концертмейстер Ірина Суряднова, ведуча Оксана Король, режисер-постановник Олена Ладна, художній керівник Василь Яциняк
270.	14 січня 2019	«Барбівська коляда»	Концерт «Старий рік минає, Новий наступає. Маланка», Львівська національна філармонія	Галицький академічний камерний хор, диригент-хормейстер Мар'яна Ферендович, ведуча Оксана Король, концертмейстер Ірина Суряднова, режисер-постановник Олена Ладна, художній керівник Василь Яциняк
271.	2 лютого 2019	«Нова радість нам явилась»	Концерт «Opera Gala», Львівська національна філармонія	Симфонічний оркестр «INSO-Львів», Наталія Степаняк (сопрано), Назар Тацішин (тенор), Львівський муніципальний хор «Гомін» диригент Ярослав Шемет
272.	2 лютого 2019	«Свят вечор»	Концерт «Opera Gala», Львівська національна філармонія	Симфонічний оркестр «INSO-Львів», Наталія Степаняк (сопрано), Назар Тацішин (тенор), Львівський муніципальний хор «Гомін», диригент Ярослав Шемет

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
273.	2 лютого 2019	«Радуйся»	Концерт «Opera Gala», Львівська національна філармонія	Симфонічний оркестр «INSO-Львів», Наталія Степаняк (сопрано), Назар Тацішин (тенор), Львівський муніципальний хор «Гомін», диригент Ярослав Шемет
274.	2 лютого 2019	«Щедрівка»	Концерт «Opera Gala», Львівська національна філармонія	Симфонічний оркестр «INSO-Львів», Наталія Степаняк (сопрано), Назар Тацішин (тенор), Львівський муніципальний хор «Гомін», диригент Ярослав Шемет
275.	7 лютого 2019	«Знаки»	Музичний проєкт «Симфонічний Mainstream». Велика концертна студія Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України	Заслужений академічний симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України, художній керівник і головний диригент Володимир Шейко
276.	12 лютого 2019	Обробка колядки «Свят-вечор»	Концерт хору «Благовіст» і Дитячого вокального ансамблю «Кептарик» Тисменичанської ДМШ	Хор Івано-Франківської духовної семінарії імені Йосафата «Благовіст», диригентка Оксана Федорик, соліст Олексій Стронський
277.	20 лютого 2019	«Stabat mater» для хору та оркестру		Ансамбль класичної музики імені Бориса Лятошинського Національного будинку органної і камерної музики України
278.	9 березня 2019	Авторський концерт Ганни Гаврилець	X Міжнародний фестиваль «Хмельницький КамерФест». Хмельницька обласна філармонія	Камерний оркестр Хмельницької обласної філармонії, диригент Олександр Драган, солісти Анастасія Ткачук (сопрано), Анастасія Поліщук (сопрано), Катерина Дробіт (сопрано)
279.	27 березня 2019	Обробки народних пісень	Вінницька обласна філармонія	Академічна хорова капела «Орея» Житомирської обласної філармонії імені Святослава

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
				Ріхтера, керівник Олександр Вацек
280.	8 травня 2019	«Засвічу свічу»	XIV Міжнародний фестиваль «Universitas Cantat 2019». Головна концертна зала Університету імені Адама Міцкевича (Познань, Польща)	Камерний хор Університету імені Адама Міцкевича (Познань, Польща), диригенти Кшиштоф Шидзіш, Йоанна Пех-Славецька.
281.	17 травня 2019	«Кроковее колесо»	VI Міжнародний конкурс «Вікторія» (Київ). Конкурсний виступ	Хор «Віват, музико!» (Рівне), художній керівник і диригент Наталія Павлючук
282.	17 травня 2019	Обробка канту «Мати милосерда»	VI Міжнародний конкурс «Вікторія» (Київ). Конкурсний виступ	Зразковий дитячий хор Gloria
283.	7 червня 2019	«Достойно є»	Концерт «Вознесіння Христове». Борисоглібський собор (Чернігів)	Академічний камерний хор імені Д. Бортнянського (Чернігів), художній керівник і диригент Іван Богданов.
284.	6 липня 2019	Фольк-концерт «Кроковее колесо», друга частина	XIII Міжнародний молодіжний музичний фестиваль «Summa Cum Laude Youth Music Festival». Частина конкурсної програми. Великий зал Віденського Концертгаусу (Відень, Австрія)	Дитячий хор «Щедрик» (Київ), художній керівник і диригент Маріанна Сабліна
285.	10 липня 2019		Концерт «Музика XXI століття». Свято-Михайлівський Золотоверхий собор	Муніципальний камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич
286.	22 вересня 2019	Фольк-концерт «Кроковее колесо», друга частина	«Summa cum laude» концерт дитячого хору «Щедрик» на знак подяки партнерам. Галерея «КалитаАртКлуб» (Київ)	Дитячий хор «Щедрик» (Київ), художній керівник і диригент Маріанна Сабліна
287.	27 вересня 2019	«Хорал» для струнних	XXX Міжнародний український музичний фестиваль Київ Музик Фест-2019. Малий зал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського	Молодіжний камерний оркестр «Rejouissance Orchestra», головний диригент Катерина Косецька
288.	3 жовтня 2019	«Тобі поєм», текст канонічний	XXX Міжнародний український музичний фестиваль Київ Музик Фест-2019. Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Молодіжний камерний хор «Sentire», художній керівник і диригент Дмитро Савон

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
289.	6 жовтня 2019	Обробка української народної пісні «Засвічу свічу»	XXX Міжнародний український музичний фестиваль Київ Музик Фест-2019. Патріарший собор Воскресіння Христового	Камерний дівочий хор Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка, художній керівник і диригент Юлія Пучко-Колесник
290.	6 жовтня 2019	«Ой у місті Віфлеємі» з ораторії «Барбівська коляда»	XXX Міжнародний український музичний фестиваль Київ Музик Фест-2019. Патріарший собор Воскресіння Христового	Хор «Дзвін» Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, художній керівник і диригент Галина Савчук
291.	6 жовтня 2019	«Хорал» для струнних	Другий фестиваль класичної музики «ЛюдкевичФест 2019». Концерт «СУМ і Радість». Львівський органний зал	Молодіжний камерний оркестр «Rejouissance Orchestra», головний диригент Катерина Косецька
292.	17 жовтня 2019	«233 943 Falera» для камерного оркестру	XXV Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів). Концерт «Sinfonia Liturgica». Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської національної філармонії	Академічний симфонічний оркестр Львівської національної філармонії (UA), диригент Сімон Камартін (CH)
293.	21 листопада 2019	«Засвічу свічу»	XIV Міжнародний фестиваль мистецтв «Діалоги культур» до дня Гідності та Свободи, Пам'яті жертв Голодомору. Концерт «Хорал безсмертя». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Камерний дівочий хор Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка, художній керівник і диригент Юлія Пучко-Колесник, солістка Олена Галай (сопрано)
294.	25 листопада 2019	Симфонія «Паралелі»	Міжнародний фестиваль «Київські музичні прем'єри». Концерт-закриття. Концертний зал Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України	Заслужений академічний симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України, художній керівник і головний диригент Володимир Шейко
295.	10 грудня 2019	Обробка щедрівки «Повій вітроньку»	Концерт-іспит студентів IV курсу кафедри хорового диригування Національної музичної академії України	Хор студентів Національної музичної академії України імені

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
			імені П. І. Чайковського з дисципліни «Практика роботи з хором». Малий зал НМАУ	П. І. Чайковського, диригентка Ніна Сушко
296.	25 грудня 2019		Будинок звукозапису Національної радіокомпанії України	Академічна хорова капела Національної радіокомпанії України, художній керівник і головний диригент Юлія Ткач
297.	28 грудня 2019	Обробка колядки «Гой, питалася княжа корона»	Фестиваль різдвяних колядок. Костел Святих Петра і Павла (Рівне)	Дитячий хор «Віват, музико!» рівненського палацу дітей та молоді, художня керівниця і диригентка Наталія Павлючук
298.	8 січня 2020	Обробка колядки «Гой, питалася княжа корона»	Концерт «Нові мелодії Різдвяної ночі 2020». Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва	Симфонічний оркестр Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва. Диригент Ділявер Осман, солістка Ніна Матвієнко
299.	9 січня 2020	Обробка колядки «Гой, питалася княжа корона»	Концерт «Нові мелодії Різдвяної ночі 2020». Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва	Симфонічний оркестр Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва, диригент Ділявер Осман, солістка Ніна Матвієнко
300.	28 лютого 2020	«А вже красне сонечко припекло» з циклу «Три хори» на вірші Олександра Олеся для мішаного хору	«Ukrainian Contemporary Music Festival 2020» — Український фестиваль сучасної музики на Мангеттені. Концертний зал Елебаш Центру випускників (Elebash Hall Graduate Center). Нью-Йорк, США	Український хор «Думка» Нью-Йорка, диригент Василь Гречинський
301.	17 вересня 2020	«До Марії»	Вінницька обласна філармонія імені	Академічний камерний оркестр «Аркада», художній керівник і головний диригент Георгій Курков
302.	28 вересня 2020	Симфонія-диптих	XXXI Міжнародний український музичний фестиваль Київ Музик Фест-2020.	Національний камерний ансамбль «Київські солісти», художній керівник Анатолій

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
			Концерт «Музика для струнних». Велика концертна студія Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України	Васильківський, диригент Ігор Пучков
303.	29 вересня 2020	Обробка української народної пісні «Ой полечко-поле»	XXXI Міжнародний український музичний фестиваль Київ Музик Фест-2020. Проект «Choir marathon». Велика концертна студія Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України	Академічний камерний хор «Хрещатик», художній керівник і диригент Павло Струць
304.	29 вересня 2020	«Kyrie eleison»	XXXI Міжнародний український музичний фестиваль Київ Музик Фест-2020. Проект «Choir marathon». Велика концертна студія Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України	Камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич
305.	29 вересня 2020 (світова прем'єра)	«Алилуя»	XXXI Міжнародний український музичний фестиваль Київ Музик Фест-2020. Проект «Choir marathon». Велика концертна студія Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України	Камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич
306.	26 листопада 2020	«Sancticum» для струнного оркестру	Фестиваль «Київські музичні прем'єри». Концерт симфонічної музики. Велика концертна студія Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України	Заслужений академічний симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України, художній керівник і головний диригент Володимир Шейко
307.	1 грудня 2020	Історична ораторія «Віють вітри»	Тернопільська обласна філармонія	Академічний камерний хор «Бревіс», художній керівник та диригент Святослав Дунець, режисер-постановник Світлана Умриш, художнє слово В'ячеслав Хім'як.
308.	15–16 грудня 2020	«Разом колядуймо»	Проект «Різдвяні мотиви: від Щедрика до...». Концерт «Зійшла зоря ясна». Вінницька обласна філармонія імені М. Д. Леонтовича	Подільський камерний хор «Леонтович-капела», художній керівник Ольга Бабошина

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
309.	30 грудня 2020	«Гой питалася княжа корона»	Костел Св. Петра та Павла, (Рівне)	Дитячий хор «Віват, музико!» Рівненського палацу дітей та молоді, диригент Наталія Павлючук
310.	28 лютого 2021	Обробка канту «Мати милосерда»	Вечір пам'яті Миколи Леонтовича. Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого (Київ)	Бароковий аматорський хор «Б. А. Х.», керівниця Наталя Хмилевська
311.	13 червня 2021	«Достойно є»	Творчий проєкт обласного філармонійного центру «Вокальний абонемент» (Чернігів)	Академічний камерний хор імені Д. Бортнянського (Чернігів), художній керівник і диригент Іван Богданов
312.	14 червня 2021	«Хорал» для струнних	Міжнародний фестиваль «Київські музичні прем'єри». Концерт пам'яті Мирослава Скорика. Велика концертна студія Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України	Національний камерний ансамбль України «Київські солісти», диригент Ігор Пучков
313.	16 червня 2021	«Блаженний, хто дбає про вбогого»	Міжнародний фестиваль «Київські музичні прем'єри». Велика концертна студія Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України	Академічна хорова капела імені Платона Майбороди Національної радіокомпанії України, художній керівник і головний диригент Юлія Ткач
314.	17 червня 2021	«Цвіте терен», обробка української народної пісні	Міжнародний фестиваль «Київські музичні прем'єри». Велика концертна студія Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України	Академічний камерний хор «Хрещатик», художній керівник і головний диригент Павло Струць
315.	17 червня 2021 (прем'єра)	«Ой полечко, поле» (присвята Воїнам, які віддали життя на сході України), обробка української народної пісні	Міжнародний фестиваль «Київські музичні прем'єри». Велика концертна студія Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України	Академічний камерний хор «Хрещатик», художній керівник і головний диригент Павло Струць
316.	29 вересня 2021	«Kyrie eleison»	XXXII Міжнародний український музичний фестиваль Київ Музик Фест-2021.	Камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
			Ювілейний вечір Муніципального камерного хору «Київ». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	
317.	29 вересня 2021	«Алилуя»	XXXII Міжнародний український музичний фестиваль Київ Музик Фест-2021. Ювілейний вечір Муніципального камерного хору «Київ». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України	Камерний хор «Київ», художній керівник і диригент Микола Гобдич
318.	3 жовтня 2021 (світова прем'єра)	Третя камерна симфонія «Duas idillas sursilvanas»	XXVII Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів). Горизонти. Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика	Академічний симфонічний оркестр Львівської національної філармонії, диригент Сімон Камартін (Швейцарія)
319.	6 жовтня 2021	«Всеупованіє моє»	XXVII Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів). Мирослав Скорик та учні. Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика	Галицький академічний камерний хор, художній керівник та диригент Василь Яциняк
320.	6 жовтня 2021	Обробка української народної пісні «Засвічу свічу»	XXVII Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів). Мирослав Скорик та учні. Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика	Галицький академічний камерний хор, художній керівник та диригент Василь Яциняк
321.	13 січня 2022	Обробки українських народних пісень	Проект «Шо з Києва та й до Русалима». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Муніципальна академічна чоловіча хорова капела імені Л. М. Ревуцького, художній керівник Володимир Курач, диригент Артур Смірнов, солісти Ніна Матвієнко (народний спів) і Валентина Іваненко (сопрано)

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
322.	7 квітня 2022	Фортепіанний цикл «Гравітації»	Концертна програма «Благовіщення». Львівська національна опера	Йожеф Ермін (фортепіано)
323.	7 квітня 2022	«Stabat Mater» для хору з оркестром	Муніципальний театр Болоньї (Італія)	Оркестр і хор Муніципального театру Болоньї, диригент Майкл Гюттлер
324.	8 квітня 2022	«Хорал» для струнних	Проект «Україна-2022. Музи не мовчать». Концерт «Українська Елегія. СУМ». Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика	Академічний симфонічний оркестр Львівської національної філармонії, диригент Володимир Сивохіп
325.	8 квітня 2022	«Молитва до Пресвятої Богородиці» (в обробці для хору з інструментальним ансамблем)	Концерт в рамках туру з відкритою датою на підтримку України Національного камерного ансамблю «Київські солісти». Кілденський театр і концертна зала (Крістіансанн, Норвегія)	Національний камерний ансамбль «Київські солісти» й хор Kilden Vokalensemble, диригентка Маріт Тондел Бодсберг Вейде (NO)
326.	9 квітня 2022	«Stabat Mater» для хору з оркестром	Муніципальний театр Болоньї (Італія)	Оркестр і хор Муніципального театру Болоньї, диригент Майкл Гюттлер
327.	10 квітня 2022	«До Марії» для струнного квартету	Концерт «Lamento / Help Ukraine». Синагога Нітри (Nitrianska Synagóga). Нітра, Словаччина	Quasars Ensemble, художній керівник Іван Буффа
328.	10 квітня 2022	«До Марії» для струнного оркестру	Концерт на підтримку ЗСУ. Все буде Україна! Хмельницька обласна філармонія	Хмельницький академічний симфонічний оркестр, художній керівник Тарас Малик, головний диригент Сергій Леонов
329.	10 квітня 2022	Симфонічна поема «Знаки»	Концерт на підтримку ЗСУ. Все буде Україна! Хмельницька обласна філармонія	Хмельницький академічний симфонічний оркестр, художній керівник Тарас Малик, головний диригент Сергій Леонов
330.	12 квітня 2022	«Боже мій, нащо мене Ти покинув»	Благодійний концерт для України. Ельбська філармонія (Гамбург, Німеччина)	NDR Vokalensemble, диригент Золтан Пад
331.	12 квітня 2022	«До Марії» для струнного квартету	Концерт «Lamento / Help Ukraine». Церква кларисок	Quasars Ensemble, художній керівник Іван Буффа

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
			(Klariský Kostol) (Братислава, Словаччина)	
332.	13 квітня 2022	«Молитва до Пресвятої Богородиці»	Благодійний концерт «Одеса» для підтримки партнера — Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Концертний зал імені Вольфганга Гофмана (Wolfgang-Hoffmann-Saal) Фрайбурзької вищої школи музики (Hochschule für Musik Freiburg). Фрайбург, Німеччина	UA-DE Choir, диригентка Дар'я Холятіна (Україна)
333.	17 квітня 2022	«Метаморфози»	Проект «Україна-2022. Музи не мовчать». Концерт «Ганна Гаврилець. In memoriam». Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика	Струнний квартет «Фенікс» Львівської національної філармонії у складі: Микола Гав'юк (скрипка), Петро Тітяєв (скрипка), Вадим Педорич (альт), Денис Литвиненко (віолончель)
334.	17 квітня 2022	«Ремінісценції»	Проект «Україна-2022. Музи не мовчать». Концерт «Ганна Гаврилець. In memoriam». Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика	Струнний квартет «Фенікс» Львівської національної філармонії у складі: Микола Гав'юк (скрипка), Петро Тітяєв (скрипка), Вадим Педорич (альт), Денис Литвиненко (віолончель)
335.	17 квітня 2022	«Експресії»	Проект «Україна-2022. Музи не мовчать». Концерт «Ганна Гаврилець. In memoriam». Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика	Струнний квартет «Фенікс» Львівської національної філармонії у складі: Микола Гав'юк (скрипка), Петро Тітяєв (скрипка), Вадим Педорич (альт), Денис Литвиненко (віолончель)
336.	17 квітня 2022	«До Марії»	Проект «Україна-2022. Музи не мовчать». Концерт «Ганна Гаврилець. In memoriam». Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської	Струнний квартет «Фенікс» Львівської національної філармонії у складі: Микола Гав'юк (скрипка), Петро Тітяєв (скрипка), Вадим Педорич (альт),

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
			національної філармонії імені Мирослава Скорика	Денис Литвиненко (віолончель)
337.	21 квітня 2022	«Молитва до Пресвятої Богородиці»	Концерт «Молитва до Богородиці». Патріарший собор Воскресіння Христового УГКЦ (Київ)	Хор Ансамблю класичної музики імені Бориса Лятошинського, диригент Міхаель Крістер-Вандаловський
338.	21 квітня 2022	«Молитва до Пресвятої Богородиці»	Номер на біс. Великодній фестиваль, концерт «Пігмаліон і Рафаель Пішон». Собор Святого Спасителя (Екс-ан-Прованс, Франція)	Хор «Пігмаліон», диригент Рафаель Пішон
339.	3 травня 2022	«Молитва до Пресвятої Богородиці»	Меморіальна акція «Буча: Реквієм». Храм Святого Апостола Андрія Первозванного ПЦУ (Буча)	Хор Ансамблю класичної музики імені Бориса Лятошинського, диригент Міхаель Крістер-Вандаловський
340.	6 травня 2022	Струнний квартет № 2 «Reminiscences»	Концерт циклу «Музи не мовчать». Концертний зал імені Станіслава Людкевича Львівської національної філармонії	Камерний ансамбль «Українська муза» у складі: Марина Громадська (скрипка), Сільвія Фудела (скрипка), Марія Панчук (альт), Оксана Литвиненко (віолончель)
341.	14 травня 2022	«Екслібриси»	Концерт «Ukrainian Live Вечір української камерної музики». Львівський будинок органної та камерної музики	Лідія Футорська (скрипка)
342.	19 травня 2022	«Молитва до Пресвятої Богородиці»	Європейський тур «Очі в очі». Греко-православна церква Святої Трійці (Відень, Австрія)	Хор Ансамблю класичної музики імені Бориса Лятошинського, диригент Міхаель Крістер-Вандаловський
343.	21 травня 2022	«Молитва до Пресвятої Богородиці»	Європейський тур «Очі в очі». Римо-католицький костел св. Текли (Відень, Австрія)	Хор Ансамблю класичної музики імені Бориса Лятошинського, диригент Міхаель Крістер-Вандаловський
344.	22 травня 2022	«Молитва до Пресвятої Богородиці»	Європейський тур «Очі в очі». Церква Пресвятої Родини парафії Нойоттакрінг (Відень, Австрія)	Хор Ансамблю класичної музики імені Бориса Лятошинського, диригент Міхаель Крістер-Вандаловський

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
345.	28 травня 2022	«Хорал» для струнних	Трилогія благодійних концертів «З Україною в серці» («Ukraine im Herzen»). Геркулесова зала Мюнхенської резиденції (Мюнхен, Німеччина)	Камерний склад оркестру Львівської національної філармонії, диригент Іван Чередніченко
346.	29 травня 2022	«Хорал» для струнних	Трилогія благодійних концертів «З Україною в серці» («Ukraine im Herzen»). Фестиваль «Іммлінг» (Гальфінг, Німеччина)	Камерний склад оркестру Львівської національної філармонії, диригент Іван Чередніченко
347.	30 травня 2022	«Хорал» для струнних	Трилогія благодійних концертів «З Україною в серці» («Ukraine im Herzen»). Зала Старої Ратуші (Регенсбург, Німеччина)	Камерний склад оркестру Львівської національної філармонії, диригент Іван Чередніченко
348.	2 червня 2022		Вечір солідарності з українською нацією. Підкарпатська філармонія ім. Артура Малавського (Жешув, Польща)	Камерний склад оркестру Львівської національної філармонії, диригент Іван Чередніченко
349.	2 червня 2022	«Молитва до Пресвятої Богородиці»	Концерт туру «We are». Театр Агора (Лелістад, Флеволанд, Нідерланди)	Хор Ансамблю класичної музики імені Бориса Лятошинського, диригент Міхаель Крістер-Вандаловський
350.	3 червня 2022	«До Марії»	Концерт «Ми є!». Національна філармонія України	Національний ансамбль солістів «Київська камерата», диригент Олег Маринченко
351.	11 червня 2022	«Херувимська пісня»	Концерт «Сестри» («The sisters»). Собор Святого Джеймса (Сіетл, США)	Хор «Езотерікс», диригент Ерік Бенкс
352.	11 червня 2022	«Молитва до Пресвятої Богородиці»	Концерт «Сестри» («The sisters»). Собор Святого Джеймса (Сіетл, США)	Хор «Езотерікс», диригент Ерік Бенкс
353.	11 червня 2022	«Все упованіє моє»	Концерт «Сестри» («The sisters»). Собор Святого Джеймса (Сіетл, США)	Хор «Езотерікс», диригент Ерік Бенкс
354.	11 червня 2022	«Боже мій, нащо мене Ти покинув»	Концерт «Сестри» («The sisters»). Собор Святого Джеймса (Сіетл, США)	Хор «Езотерікс», диригент Ерік Бенкс
355.	11 червня 2022	«Тебе поєм»	Концерт «Сестри» («The sisters»). Собор Святого Джеймса (Сіетл, США)	Хор «Езотерікс», диригент Ерік Бенкс
356.	11 червня 2022	«Нехай Воскресне Бог»	Концерт «Сестри» («The sisters»). Собор Святого Джеймса (Сіетл, США)	Хор «Езотерікс», диригент Ерік Бенкс

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
357.	12 червня 2022	«Херувимська пісня»	Концерт «Сестри» («The sisters»). Католицька церква Святого Розарію (Сіетл, США)	Хор «Езотерікс», диригент Ерік Бенкс
358.	12 червня 2022	«Молитва до Пресвятої Богородиці»	Концерт «Сестри» («The sisters»). Католицька церква Святого Розарію (Сіетл, США)	Хор «Езотерікс», диригент Ерік Бенкс
359.	12 червня 2022	«Все упованіє моє»	Концерт «Сестри» («The sisters»). Католицька церква Святого Розарію (Сіетл, США)	Хор «Езотерікс», диригент Ерік Бенкс
360.	12 червня 2022	«Боже мій, нащо мене Ти покинув»	Концерт «Сестри» («The sisters»). Католицька церква Святого Розарію (Сіетл, США)	Хор «Езотерікс», диригент Ерік Бенкс
361.	12 червня 2022	«Тебе поєм»	Концерт «Сестри» («The sisters»). Католицька церква Святого Розарію (Сіетл, США)	Хор «Езотерікс», диригент Ерік Бенкс
362.	12 червня 2022	«Нехай Воскресне Бог»	Концерт «Сестри» («The sisters»). Католицька церква Святого Розарію (Сіетл, США)	Хор «Езотерікс», диригент Ерік Бенкс
363.	14 липня 2022	«Молитва до Пресвятої Богородиці»	Проект «Шляхами дружби» (Лорето, Італія)	Хор Національного оперного театру імені Тараса Шевченка, диригент Ріккардо Муті, солістки Світлана Семенишина і Мілана Ломанова
364.	26 липня 2022	Цикл «Екслібриси» для скрипки соло	Львівський органний зал	Лідія Футурська
365.	2 серпня 2022	«Молитва до Пресвятої Богородиці»	Концерт «Очі в очі». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Хор Ансамблю класичної музики імені Бориса Лятошинського, диригент Богдан Пліш
366.	7 серпня 2022	«Молитва до Пресвятої Богородиці»	Програма «Архангельський глас». Софійський собор (Київ)	Хор Ансамблю класичної музики імені Бориса Лятошинського, диригент Міхаель Крістер-Вандаловський
367.	17 серпня 2022	«Хорал» для струнних	Концерт «Дворжак. Станкович. Гаврилець». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Київський камерний оркестр, головна диригентка Наталія Пономарчук

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
368.	22 серпня 2022	Симфоніета «А-corda» для альту і струнних	Цикл концертів «Київська камерата запрошує». Концерт Твори українських композиторів. Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний ансамбль солістів «Київська камерата», диригент Олег Маринченко, солістка (альт) Валентина Буграк
369.	27 серпня 2022	«Хорал» для струнних	Концерт «Шуберт, Мендельсон, Гаврилець». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Національний камерний ансамбль «Київські солісти», диригент Ігор Пучков
370.	17 вересня 2022	«Хорал» для струнних	Квінтофест «Камерні акценти осені». Проект «Чорне намисто». Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (Київ)	Київський камерний оркестр, головна диригентка Наталія Пономарчук, відео й інсталяції ZINAIDA (Зінаїда Кубар)
371.	27 вересня 2022	Обробка української народної пісні «Цвіте терен»	XXXIII Міжнародний фестиваль Київ Музик Фест-2022. Концерт «Ми — з України». Зал Центрального будинку художника (Київ)	Академічний камерний хор «Хрещатик», художній керівник і диригент Павло Струць
372.	28 вересня 2022	«Сніговиця», вірші Софії Майданської	XXXIII Міжнародний фестиваль Київ Музик Фест-2022. Концерт «Діо-магія». Концертний зал Національної спілки композиторів України	Людмила Ларікова (сопрано), Ірина Шестеренко (фортепіано)
373.	28 вересня 2022	«Така земля холодна», вірші Софії Майданської	XXXIII Міжнародний фестиваль Київ Музик Фест-2022. Концерт «Діо-магія». Концертний зал Національної спілки композиторів України	Людмила Ларікова (сопрано), Ірина Шестеренко (фортепіано)
374.	28 вересня 2022	«Колисанка», вірші Софії Майданської	XXXIII Міжнародний фестиваль Київ Музик Фест-2022. Концерт «Діо-магія». Концертний зал Національної спілки композиторів України	Людмила Ларікова (сопрано), Ірина Шестеренко (фортепіано)
375.	1 жовтня 2022	Симфонічна поема «Знаки»	XXXIII Міжнародний фестиваль Київ Музик Фест-2022. Закриття фестивалю. Великий зал імені Героя України Василя Сліпака Національної музичної академії України імені Петра Чайковського	Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України, диригент Юрій Літун
376.	2 жовтня 2022	Обробка української народної пісні	XXXIII Міжнародний фестиваль Київ Музик Фест-2022.	Камерний дівочий хор Київського державного музичного ліцею імені

№ з/п	Роки виконання	Назва твору	Місце виконання	Виконавці
		«Засвічу свічу» (із музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо»)	Концерт «Із джерел духовності». Зал Національної академії мистецтв України (Київ)	Миколи Лисенка, камерний хор «Гаудеамус», художній керівник і диригент Юлія Пучко
377.	4 жовтня 2022	«Молитва до Пресвятої Богородиці»	XXVIII Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів). «Осяяні чорним сонцем». Концертний зал імені С. П. Людкевича Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорики (Львів)	Лятошинський капела: хор, диригент Богдан Пліш

**Додаток Д.
ТЕКСТ КОЛЯДКИ «НОВА РАДІСТЬ СТАЛА»**

Нова радість стала,
Яка й не бувала.
Над полями України
Ясна зоря загоряла.

Чи ти чуєш, брате,
Чудну новину?
Закували у кайдани
Славну Буковину.

Не одна сестричка
Братчика чекає.
Та й не одна стара мати
Свого сина визирає.

Діти колядують,
А жінки сумують,
Що їх мужі десь по ляграх
Колядочки не чують.

Подивись, Ісусе,
З високого неба,
Дайте волю Україні,
Українцям волі треба.

**Додаток Е.
ПОЕЗІЯ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО**

* * *

Прилетіли гуси, сіли у воротях,
Оті білі гуси в червоних чоботях,
В червоних чоботях, в хустинках рябеньких,
Загелгали гуси, що я ще маленький...

1964

* * *

Котик, котик,
золотий животик,
а хвостик залізний –
не ходи нам пізно!

Не буди ще з ночі
нам медвяні очі,
медом, сонє, ти
очі нам масти.

Будемо ми спати,
а мати співати.
І ти, наш коточку,
задрімай в куточку.

1968

* * *

Вві сні наш заєць знову задрімав.
Якби не в сні, то де б йому дрімати?
На теплу землю вухонько поклав
І серце своє заяче під лапи.

Додому ніч собі на небо йшла,
І на зорю дивилася мурашка...
Дрімайлику тим часом зацвіла
Під вусом, під самесеньким, -
ромашка!

1969

Додаток II.
Порівняння партитур «Капричіо на честь Святого Миколая»
Ганни Гаврилець і «Петрушки» Ігоря Стравінського

Умовні позначення:

- — виконання теми доручено тембру флейти.
- — звернення до трелей і тремоло, як до основного прийому гри для створення фону.
- — музично-інтонаційний матеріал побудований на трихордовій поспівці.

Розріджена фактура представлена мінімальною кількістю використаних інструментів.

Г. Гаврилець

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violins 1 & 2 (Vln. 1. 2), and Violins 3 & 4 (Vln. 3. 4). The flute part is marked with a purple circle around the instrument label and an orange box around a specific melodic phrase. The violin parts are marked with a green box around a tremolo passage. The score includes dynamics like *mp* and *simile*. The flute part has a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2). The violin parts have a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2). The flute part starts at measure 14. The violin parts start at measure 14. The flute part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The violin parts have a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The flute part has a dynamic marking of *mp*. The violin parts have a dynamic marking of *mp*. The flute part has a *simile* marking. The violin parts have a *simile* marking.

I. Стравінський

Vivace M.M. ♩ = 188

Piccolo

Solo

I
Flutes
II

Oboes I, II

Cor Anglais

Clarinet in B♭
I & II

Bass Clarinet in B♭

Bassoons I & II

Double Bassoon

I & II
Horns in F
III & IV

Trumpets in C
I, II & III

I & II
Trombones
III & Tuba

Timpani

Percussion

ben marc.

Додаток К.
ПОРІВНЯННЯ ПАРТИТУР
«КАПРИЧІО НА ЧЕСТЬ СВЯТОГО МИКОЛАЯ» ГАННІ ГАВРИЛЕЦЬ
ТА ФІНАЛУ СИМФОНІЇ № 9 ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА

Г. Гаврилець

The musical score is presented in a standard orchestral layout. It features the following parts and markings:

- Fl.:** Part 1, starting at measure 15. Dynamics: *f* (first system), *mf* (second system).
- Ob.:** Part 1, starting at measure 15. Dynamics: *f* (first system), *mf* (second system).
- Cl.:** Part 1, starting at measure 15. Dynamics: *f* (first system).
- Timp.:** Part 1, starting at measure 15. Dynamics: *mf* (first system), *mp* (second system).
- 1 - 3 Vln.:** Violins I, starting at measure 15. Dynamics: *f*.
- 4 - 5 Vln.:** Violins II, starting at measure 15. Dynamics: *f*.
- 6 - 8 Vln.:** Violas I, starting at measure 15. Dynamics: *f* (first system), *mf* (second system).
- 9 - 11 Vln.:** Violas II, starting at measure 15. Dynamics: *f* (first system), *mf* (second system).
- 1. 2 Vla.:** Celli I, starting at measure 15. Dynamics: *f* (first system), *mf* (second system).
- 3. 4 Vla.:** Celli II, starting at measure 15. Dynamics: *f* (first system), *mf* (second system).
- Vc.:** Violoncello, starting at measure 15. Dynamics: *f*.
- Cb.:** Contrabass, starting at measure 15. Dynamics: *f*.

The score is divided into two systems by a vertical line. A box containing the number '6' is placed above the first measure of each system, indicating a six-measure repeat. The key signature is one sharp (F#), and the time signature changes from 3/4 to 2/4 at the beginning of the second system.

200

Fl.
Ob.
Cl. (B)
Fg.
Cor. (D)
Vl.
Vla.
Vc. Cb.

dim. *p* *più p*

210

Ob.
Fg.
Cor. (D)
Vl.
Vla.
Vc. Cb.

pp *pp cresc.*

ДОДАТОК Л.
МИТЦІ ПРО ГАННУ ГАВРИЛЕЦЬ

Микола Гобдич: «Сама Ганна — це Панна-мелодія, яка захоплює, заво-рожує, гіпнотизує. При цьому, це не монодичне мислення, а якраз, навпаки — з пристрасними гармоніями і особистим відчуттям ритміки, інколи навіть данс-свінговою. Разом з тим Ганна Гаврилець буває меланхолійною і спогля-дальною, але завжди мелодичною і гнучкою» [217, с. 3].

Леся Дичко: «Народна пісня, яка з дитинства ввійшла в життя Ганни Гаврилець, стала одним з імпульсів для її творчості. Це відчувається як в сим-фонічній, так і в хоровій музиці композиторки. Коріння народного музику-вання як вокального, так і інструментального, своєрідна імпровізаційність, помножена на професіоналізм, дає той високохудожній результат, який ми ма-ємо в творчості Ганни» [цит. за 13, с. 154].

Мирослав Скорик: «Я був головою комісії на випускних іспитах у Львові й ознайомився з творчістю випускниці Ганни Гаврилець. Вона за-пам'яталася ще тоді своєю природною музикальністю. Потім Ганна в мене вчилася в аспірантурі. І можу сказати, що вона завжди притримувалася тради-цій, але весь час вносила щось нове. Я вважаю, що музика повинна бути музи-кою. І Ганні ця якість властива. Вона не намагається сховатися за новими те-чіями. Вона прагне «чистої» музики, не захаращеної ускладненою музичною мовою. Інколи експерименти ведуть у глухий кут. Її напрямок творчості пози-тивний, він має відгук у слухача, входить і в повсякденне життя. Музика Ганни Гаврилець має своє обличчя — і це дуже важливо. Вона знаходить свою нішу в симфонічній, камерній музиці, і особливо в хоровій. Хорова духовна музика один із пластів у серйозній музиці, і Ганна Гаврилець вже багато в ньому зробила. Приємно, що Ганна Гаврилець має своє бачення, свій шлях у музиці, і я бажаю, щоб вона продовжувала цей шлях і не сходила з нього» [цит. за 13, с. 154].

**Додаток М.
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

**Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України
як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство» та внесені
до міжнародних наукометричних баз даних**

1. Прокопова О. В. Засоби сонористики у циклі Ганни Гаврилець «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2019. № 1 (42). С. 89–102
DOI: <https://orcid.org/0000-0002-7669-5887>

URL: <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/160728>.

2. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.]. Симфонія-диптих Ганни Гаврилець: бінарна опозиція як основа концепції // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2021. Вип. 40. Т. 3. С. 22–29.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-3-4>.

URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/40_2021/part_3/6.pdf.

3. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.]. «Капричіо на честь Святого Миколая» Ганни Гаврилець: утілення європейського жанру в українській музиці // Музичне мистецтво і культура : наук. вісник / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. Вип. 33. Т. 1. С. 81–97.
DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-7>. URL: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/713/1076>.

**Стаття в науковому іноземному виданні,
внесеному до міжнародних наукометричних баз даних**

4. Polietaieva O. V. [Прокопова О. В.]. «233 943 Falera» by Hanna Havrylets: the specificity of the symphonic poem genre // The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o. Vienna. № 3, 2021. P. 64–71. (0,85 обл.-вид. арк.)
DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-64-71>

URL: http://ppublishing.org/upload/iblock/c7f/Art-3_2021.pdf

**Стаття в українському науковому виданні,
внесеному до міжнародних наукометричних баз даних (Index Copernicus)**

5. Прокопова О. В. Тема дитинства у творчості Ганни Гаврилець (на прикладі камерної кантати «Погляд в дитинство») // Молодий вчений : наук. журн. : спецвипуск. 2018. № 2.2 (54. 2). Лютий. С. 55–61 (0,72 обл.-вид. арк.).
URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/2.2/11.pdf>

Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

6. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Музичне втілення ідеї бінарності світобудови у Симфонії-диптиху Ганни Гаврилець // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези доп. Третьої

міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 7–8 листопада 2019 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. С. 121–124.

7. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Жанр оркестрової мініатюри у творчості Ганни Гаврилець (на прикладі «Хоралу» для струнних) // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези доп. Четвертої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 5–6 листопада 2020 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. С. 164–167. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/77-Tezi-Ukrayina-2020.pdf>

8. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.] Мініатюра для струнного оркестру «До Марії» Ганни Гаврилець: стильові особливості // Культурологія та мистецтво: європейський напрямок розвитку = Cultural studies and art: European development direction : International scientific and practical conference : тези доп. (Riga, July 16–17, 2021) / Informācijas sistēmu menedžmenta augstskola ; University of Applied Sciences. Riga, Latvia, 2021. S. 51–54. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-117-6-12>.

9. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.]. Образи Швейцарії в симфонічній поемі «233 943 Falera» Ганни Гаврилець // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : матеріали П'ятої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 4–5 листопада 2021 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 200–204. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Zbirka-materialiv-konferentsiyi.pdf>.

10. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.]. Звуковий образ осені у творчості Ганни Гаврилець // Сучасні соціокультурні процеси: компетентнісно-аксіологічний аспект : тези доп. III Всеукраїнської наук.-практ. конф. (Полтава, 10–11 листопада 2021 р.) / Полтавський нац. пед. ун-т. ім. В. Г. Короленка. Полтава, 2021. С. 155–158.

ДОДАТОК Н.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Апробація матеріалів дисертації відбувалася на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики і на наукових конференціях: шести міжнародних і трьох всеукраїнських.

Матеріали дисертації апробовано в доповідях:

1. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Засоби сонористики у фортепіанних творах Ганни Гаврилець : доповідь // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : програма Міжнародної наук.-практ. конф. (Київ, 2–3 листопада 2017 р.) / Мін-во культури України, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2017.

2. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Тема дитинства у творчості Ганни Гаврилець (на прикладі камерної кантати «Погляд в дитинство») : доповідь // Сучасні соціокультурні практики: компетентнісно-аксіологічний аспект :

програма Всеукраїнської наук.-практ. конф., присвячена 10-річчю кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін (Полтава, 29–30 березня 2018 р.) / Полтавський нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. Полтава, 2018.

3. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Жанр ораторії у творчості Ганни Гаврилець : доповідь // Хорова культура України: традиції та сучасність : програма Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 2–3 квітня 2019 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019.

4. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Камерна кантата «Погляд в дитинство» Ганни Гаврилець як зразок камернізації жанру в українській музиці кінця ХХ століття : доповідь // Музичний світ у дослідженнях молодих : програма Другої міжнар. наук.-практ. конф. (Суми, 11–12 квітня 2019 р.) / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2019.

5. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Музичне втілення ідеї бінарності світобудови у Симфонії-диптиху Анни Гаврилець : доповідь // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : програма Третьої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 7–8 листопада 2019 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019.

6. Прокопова О. В. [Полетаєва О. В.]. Жанр оркестрової мініатюри у творчості Ганни Гаврилець (на прикладі «Хоралу» для струнних) : доповідь // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : програма Четвертої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 5–6 листопада 2020 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020.

7. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.]. Мініатюра для струнного оркестру «До Марії» Ганни Гаврилець: стильові особливості : доповідь // Культурологія та мистецтво: європейський напрямок розвитку = Cultural studies and art: European development direction : International scientific and practical conference (Riga, July 16–17, 2021) / Informācijas sistēmu menedžmenta augstskola ; University of Applied Sciences. Riga, Latvia, 2021.

8. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.]. Образи Швейцарії в симфонічній поемі «233 943 Falera» Ганни Гаврилець : доповідь // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : матеріали П'ятої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 4–5 листопада 2021 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021.

9. Полетаєва О. В. [Прокопова О. В.]. Звуковий образ осені у творчості Ганни Гаврилець : доповідь // Сучасні соціокультурні процеси: компетентнісно-аксіологічний аспект : програма III Всеукраїнської наук.-практ. конф. (Полтава, 10–11 листопада 2021 р.) / Полтавський нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. Полтава, 2021.