

УДК 78.082.1:78.071.1(477)Гаврилець  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-3-4>

**Олена ПОЛСТАЄВА,**  
orcid.org/0000-0002-7669-5887  
аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
(Київ, Україна) prokopovaolena@gmail.com

## СИМФОНІЯ-ДИПТИХ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ: БІНАРНА ОПОЗИЦІЯ ЯК ОСНОВА КОНЦЕПЦІЇ

Проаналізовано Симфонію-диптих сучасної української композиторки Ганни Гаврилець, визначено роль бінарної опозиції в реалізації задуму твору. Методологічною основою для аналізу стали праці М. Арановського та О. Зінькевич. Згідно із дослідженням М. Арановського, традиційна концепція Людини, яка стала основою для жанрового інваріанту симфонії, зосереджена на втіленні двох основних сторін людської сутності – дієвості та споглядання, семантичного ядра жанру. Така тенденція характерна для симфонізму XX і XXI століть. Генетико-типологічний аналіз, запропонований у працях О. Зінькевич, ґрунтується на виявленні в художньому явищі загального та одиничного, що й породжувало окреме, тобто неповторний музичний твір. Дослідниця запропонувала принципи для такого аналізу, які частково були використані в аналітичному осмисленні Симфонії-диптиха Г. Гаврилець.

Структура першої частини цього твору ґрунтується на розгортанні музичної тканини з лейтритму. Наслідуючи свого наставника – М. Скорика, композиторка відходить від традиційного трактування тональної системи, що виявляється у відсутності ключових знаків, тяжінні до кластерних співзвуч, введенні центрального елементу системи – ноти ре. У процесі розвитку твору кристалізується мелодія, яка є виразником ліричної сфери образності. Зіставлення лейтритму і мелодичної лінії формує конфлікт у драматургії симфонії. У наступному розділі виділяються мелодичні теми, які за своєю природою нагадують плачі-голосіння. Такими засобами немовби втілено картину хаосу, з якого поступово виникають часточки невідомої матерії.

У другій частині симфонії використано структурні та виражальні засоби сонористики, а саме крапки, короткі та довгі лінії, потовщені смуги. Тематичний матеріал сконцентровано на мелодичній темі, яка проросла з елементів ліричного тематизму першої частини. Ця тема проводиться імітаційно, стретно або з використанням горизонтально-рухомого контрапункту. У цій частині втілено ідею споглядання плінності буття.

Бінарну концепцію задуму реалізовано шляхом утілення світу окремої людини (перша частина) і картини макрокосму всесвіту (друга частина), хаосу буденності й плінності вічності.

**Ключові слова:** творчість Ганни Гаврилець, семантичне ядро жанру, симфонія-диптих, генетико-типологічний аналіз, бінарність, сонористика.

**Olena POLIETAIEVA,**  
orcid.org/0000-0002-7669-5887  
Postgraduate Student at the Department of the History of Ukrainian Music  
and Music Folklore-Studies  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
(Kyiv, Ukraine) prokopovaolena@gmail.com

## SYMPHONY-DIPTYCH BY HANNA HAVRYLETS: BINARY OPPOSITION AS THE BASIS OF THE CONCEPT

The Symphony-Diptych of the modern Ukrainian composer Hanna Havrylets is analyzed and the role of the binary opposition for the realization of the conceptual idea of the work is determined. The methodological basis for the analysis were the works of M. Aranovskiy and O. Zinkevych. According to M. Aranovskiy's research, the traditional concept of Man, which became the basis for the genre invariant of the symphony, focuses on the embodiment of two main aspects of human essence – effectiveness and contemplation, the semantic core of the genre. This trend is typical for a symphony of the twentieth and twenty-first centuries. The genetic-typological analysis proposed by O. Zinkevych is based on the separation of the general and the singular in the artistic phenomenon, which gave rise to a separate that is unique musical work. The researcher proposed principles for such an analysis, which were partially used in the analytical comprehension of the Symphony-Diptych of H. Havrylets.

The structure of the first part of the composition focuses on the deployment of music from leitrhythm. Following the footsteps of her mentor, M. Skoryk, the composer departs from the traditional interpretation of the tonal system, it turns out in the absence of key signs, the attraction to clusters, and the introduction of the central element of the system – note

d. In the process of development of the composition, a melody crystallizes, which is an expression of the lyrical sphere of imagery. The comparison of leirhythm and melodic line creates a conflict of symphony. In the next section there are melodic themes, which resemble crying-wailing by their nature. Such means seem to embody the picture of chaos from which particles of unknown matter arise.

Structural and expressive means of sonority are used in the second part of the symphony, namely: dots, short and long lines, thickened stripes. The thematic material is focused on the melodic theme, which sprouted from the elements of lyrical themes of the first part. This theme sounds like an imitation, stretto or using a horizontal-moving counterpoint. The idea of contemplating the fluidity of being is embodied in the part.

The binary concept of the idea is realized through the embodiment of the world of an individual (the first part) and the picture of the macrocosm of the universe (second part), the chaos of everyday life and the fluidity of eternity.

**Key words:** works of Hanna Havrylets, semantic core of the genre, symphony-diptych, genetic-typological analysis, binary, sonority.

**Постановка проблеми.** Ганна Гаврилець – одна із найяскравіших представників плеяди композиторів сьогодення, талановита мисткиня, педагогиня й активна громадська діячка. Початок її професійної композиторської діяльності пов'язаний саме з оркестровою музикою. Дипломною роботою (1982) у Львівській державній консерваторії імені М.В. Лисенка на композиторському факультеті у класі професора Володимира Флиса був концерт для фортепіано з оркестром. Симфонічні опуси мисткині були відзначені й на конкурсах. Так, 1995 року Г. Гаврилець стала лауреатом композиторського конкурсу імені Іванни та Мар'яна Коців, який відбувся у рамках фестивалю «Київ Музик Фест». Конкурс був присвячений композиторам-жінкам, і спеціально до нього тоді було написано Камерну симфонію № 2 «In Memoriam». Окрім того, симфонічні твори Г. Гаврилець входять до репертуару провідних колективів України і світу, а саме: Національного симфонічного оркестру України (художній керівник і головний диригент – Володимир Сіренко), Національного ансамблю солістів «Київська камерата» (директор та художній керівник – Валерій Матюхін), Національного камерного ансамблю «Київські солісти» (художній керівник-директор – Анатолій Васильківський), Клузького (Румунія) філармонічного оркестру «Трансільванія» (Filarmonica de Stat Transilvania din Cluj), Камерного оркестру Граубюндена, Азербайджанського державного симфонічного оркестру імені У.Гаджибейлі та інших. Але, незважаючи на популярність серед виконавських колективів, симфонічна творчість Г. Гаврилець ще не стала предметом дослідження у музикознавчій сфері. Серед таких творів – Симфонія-диптих (2010). Уперше вона прозвучала наступного року, 4 квітня, у рамках XXI Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону» у виконанні Національного ансамблю солістів України «Київська камерата» під орудою художнього керівника та головного диригента Валерія Матюхіна.

**Мета статті** – визначити роль бінарної опозиційності у Симфонії-диптиху Ганни Гаврилець.

**Аналіз досліджень.** Дослідження здобутків Г. Гаврилець лише розпочинається. У музично-критичних публікаціях і науковій літературі розкрито творчий портрет композиторки; відображено історію виконань її творів, охарактеризовано прем'єри (А. Луніна, Г. Степанченко); окреслено стильову специфіку творчості (Л. Кияновська, О. Корчова); визначено особливості індивідуального стилю (І. Коханік); простежено прояв національних складників творчості (Т. Маскович, М. Северинова, Т. Сухомлінова); висвітлено фольклорні впливи на стиль і стилістику хорових та музично-сценічних композицій (О. Бенч, І. Низкогуз). Але досі не розкрито роль симфонічного доробку у творчості Г. Гаврилець, окремі опуси здебільшого лише згадуються побіжно.

**Методологічною основою** для аналізу Симфонії-диптиха Г. Гаврилець послугувала теорія Марка Арановського, згідно з якою симфонія «виймала з емпірики реальності абстраговану систему зв'язків і подавала її як узагальнену концепцію людського буття» (Арановський, 1979: 15). Розглядаючи жанровий інваріант симфонії, дослідник доводить, що вона містить у собі «канонізовану, гуманістичну концепцію Людини» (Арановський, 1979: 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» (Арановський, 1979: 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*» (Арановський, 1979: 25). Цей семантичний інваріант формує типований 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»

(Арановський, 1979: 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» (Зінкевич, 2007: 41) оцінок музичних творів, які ще не перевірені часом, та, спираючись на дослідження Дмитра Лихачова<sup>1</sup>, 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» (Зінкевич, 2007: 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» (Зінкевич, 2007: 42). Серед принципів, які необхідні для такого аналізу, зазначено «розподіл спадкоємних зв'язків за морфологічним, часовим, функціональним та іншими ознаками» (Зінкевич, 1986: 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. Зінкевич 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 (Зінкевич, 1986: 5–15). Такий докладний, «рентгеноподібний аналіз», «спрямований на виявлення «перетину повторностей» і того, як вони переосмислені» (Зінкевич, 2007: 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 Георг 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: Подсевак, 2020: 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» (Подсевак, 2020: 39). Отже, бінарність сприйняття навколишнього світу – це природна властивість людини, яка вкорінена «у міфо-релігійних і культурно-етнічних особливостях розвитку кожної окремої культури» (Подсевак, 2020: 43), тому закономірним є те, що композитори на свідомому та (чи) підсвідомому рівнях прагнуть відтворити ці ідеї, але на іншому, художньому, рівні.

**Виклад основного матеріалу.** 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 Кармелли Цепколенко (1981), Симфонію-диптих для хору *a cappella* на слова Тараса Шевченка Євгена Станковича (1985), Диптих для камерного оркестру Мирослава 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 Ганни Гаврилець є продовженням традиції, але з авторським трактуванням дуальності жанру.

<sup>1</sup> Ідеться про працю Д. Лихачова: Будущее литературы как предмет изучения (заметки и размышления). *Новый мир*. 1969. № 9. С. 167–184.

На перший погляд, симфонію 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 одноставно акцентують глибину композиторського задуму: «музика сама в собі», «архітектурний Космос» (Луніна, 2011), «відчуття глибинних вібрацій цього світу і світосприйняття» (Мамай, 2011), «космос душі кожної людини і людства загалом», «Людина і Вічність», «плинність буття» (Степанченко, 2011). 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. Анна Луніна зазначає, що таким композиторським рішенням наче «створюється ефект спалаху і згасання, завмирання» (Луніна, 2011).

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 Євгена Станковича (приклад 1). 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» (Колісник, 2017: 150).

#### Приклад 1

Г. Гаврилець. Симфонія-диптих. Перша частина.  
Основні ритмоформули. Лейтритм



Є. Станкович. Третя камерна симфонія. Вступ



Починається симфонія проведенням лейтритму на звуці *re* у віолончелей. Так утворюється чотиритактова побудова, яка надаватиме ритмічної 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 Мирослав Скорик – наставник і керівник Г. Гаврилець у період її навчання в асистентурі-стажуванні у Київській державній консерваторії імені П.І. Чайковського. Він оперує поняттям «ладової функціональності», підкреслюючи цим модальний бік гармонії. Композитор стверджував, що традиційна ладова система ґрунтується на інтонуванні двох інтервалів – тону і півтону, а «ладова функційність виникає через нерівномірність, відмінність якостей цих двох інтервалів і порядку їх чергування у звуковій послідовності» (Скорик, 1983: 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 Ганни Гаврилець до використання гостродисонуючих 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-гужливий відтінок і репрезентує ліричну сферу образів. Гармонічне насичення загальної звукової тканини супроводжується розширенням використаного інструментарію – долучаються і високі струнні інструменти. Таким чином у зіставленні пульсуючого урбаністичного лейтритму з мелодичними вкрапленнями ліричної спрямованості з'являється натяк на зародження конфлікту, який далі набуває масштабнішого розмаху.

Своєрідним завершенням розділу можна вважати тимчасове зникнення лейтритму. На зміну йому приходить мелодія кружляючого типу навколо центрального елементу 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 наростання напруження. Це підси-

люється фоновим звучанням квартакорду. Завершується цей тематичний епізод квазіімітаційним діалогом між скрипками й альтами. Цим створюється ефект звукового мерехтіння, що переривається лейтритмічною пульсацією, яка виринає із новою силою.

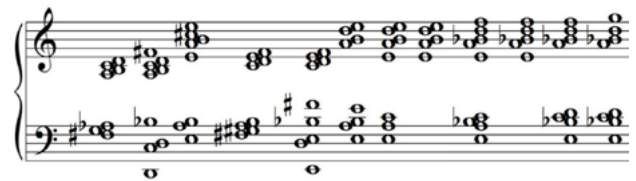
Наступний розділ багато в чому споріднений із попереднім. Він також сповнений лейтритмом, у ньому теж кристалізуються уламки мелодичних тем (тт. 124–129, 134–139, 142–147), які наче виринають нізвідки і так само в нікуди зникають. Ці тематичні елементи нагадують плачі-голосіння своїми фрагментарними проведеннями, подекуди ходами-вигуками на широкі інтервали з подальшим низхідним секундовим заповненням, раптовыми 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 2) у співвідношенні *solī – tutti*, з використанням зловісного, шиплячо-свистячого штриха *sul ponticello* і динамічних контрастів.

Приклад 2

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



Приклад 3

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

*Nobile*

Кульмінація являє собою оркестрове *tutti* і є продовженням лінії пульсуючих співзвуч у стро-гому 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. Схоже 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» (Луніна, 2011).

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). 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 стретно в кількох голосах (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 і неспокій. Вони звучать немовби в іншій тональності (хоча тонально-ладова система як така у симфонії нівелюється), інколи розвиваються засобами низхідної секвенції (тт. 38–48).

Сонорна техніка письма, до якої звертається композиторка, має широкий спектр засобів для реалізації ідеї споглядання плинності буття, відтворення чогось надлюдського, того, що вихо-

дить 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, квінтакордів, 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.

**Висновки.** Дослідники симфонії здавна відзначали її виражальні та функційні можливості, починаючи від «об'єднання маси в єдиному переживанні» (Беккер, 1926: 22) до втілення «концепції людського буття» (Арановський, 1979: 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).

На відміну від вербальних музичних жанрів, які широко представлені у творчості Ганни Гаврилець, у симфонічних інструментальних творах розкрито її філософське амплуа. 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.

Отже, Ганна Гаврилець написала твір, у якому запропонувала своє бачення одвічних проблем людства і втілила це відповідно до новаторського прочитання жанру. Насамперед це проявилось 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 кризь 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» (Бакун, 2012: 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» (Кияновська, 2008: 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. Звідси генетична складова проростає і до симфонізму Д. Шостаковича, адже творчість Є. Станковича, як зазначає О. Зінькевич, «органічне розчинення характерних прикмет традиції Шостаковича в індивідуальному стилі» (Зінькевич, 1986: 70), що підтверджується генетико-типологічним аналізом «Sinfonia Larga».

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.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. Ленинград : Сов. композитор, 1979. 287 с.
2. Бакун О.В. Дуальність, дихотомія, бінарність як методологічний принцип європейського гуманітарного пізнання. *Наукові записки Інституту журналістики*. 2012. Т. 47. С. 120–123.
3. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Ленинград : Тритон, 1926. 63 с.
4. Зінькевич Е.С. Генетико-типологічний аспект в аналізі сучасної музики. *Зінькевич Е. С. Mundus musicae. Тексти и контексты*. Киев: Задруга, 2007. С. 41–49.
5. Зінькевич Е.С. Динамика оновлення. Українська симфонія на сучасному етапі в світлі діалектики традиції і новаторства (1970-х – поч. 1980-х років). Киев : Муз. Україна, 1986. 183 с.
6. Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: людина і митець. Вид. 2-ге / Незалежний культурологічний журн. «І». Львів, 2008. 592 с.
7. Колісник О.В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтвознавства / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 245 с.
8. Луніна А.Є. Музика як інтелектуальний синдром. *Music-review Ukraine*. 2011. 4 квітня. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/1C6F67CECE23FFD9C225787D005949B4?OpenDocument> (дата звернення: 16.09.2019).
9. 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).
10. Подсевак К.С. Бінарна опозиція «людина-техніка» у лінгвокогнітивному висвітленні (на матеріалі наукової фантастики Р. Бредбері) : дис. ... канд. філологічних наук / Київський нац. лінгвістичний ун-т. Київ, 2020. 272 с.
11. Скорик М.М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ : Муз. Україна, 1983. 160 с.
12. Степанченко Г.В. У світі духовної краси. Авторський концерт композиторки Ганни Гаврилець. *Music-review Ukraine*. 2011. 9 квітня. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/4A2DDC9A40979242C225786E006279C0?OpenDocument> (дата звернення: 16.09.2019).

#### REFERENCES

1. Aranovskiy M.G. Simfonicheskie iskanija. Problemy zhanra simfonii v sovetskoj muzyke 1960–1975 godov. [Symphonic searches. Problems of the Symphony Genre in Soviet Music 1960–1975]. Issledovatelskie ocherki. Leningrad : Sovetskij kompozitor, 1979. 287 p. [in Russian].
2. Bakun O.V. Dualnist, dykhotomiia, binarnist yak metodolohichni pryntsyyp yevropeiskoho humanitarnoho piznannia. [Duality, dichotomy, binarity as the methodological principle of the European humanitarian knowledge]. *Scientific notes of the Institute of Journalism*. 2012. Issue 47, pp. 120–123 [in Ukrainian].
3. Bekker P. Simfoniya ot Bethovena do Malera. [Symphony from Beethoven to Mahler]. Leningrad: Triton, 1926. 63 p. [in Russian].
4. Zinkevich E.S. Genetiko-tipologicheskij aspekt v analize sovremennoy muziki. [Genetic and typological aspect in the analysis of modern music]. *Mundus musicae. Texts and contexts*. Kiev: Zadruga, 2007, pp. 41–49 [in Russian].
5. Zinkevich E.S. Dinamika obnovleniya. Ukrainskaya simfoniya na sovremennom etape v svete dialektiki traditsii i novatorstva (1970-h – nach. 1980-h godov). [Update dynamics. Ukrainian symphony at the present stage in the light of the dialectic of tradition and innovation (1970s – early 1980s)]. Kiev: Muzychna Ukraina, 1986. 183 p. [in Russian].
6. Kyianovska L.O. Myroslav Skoryk: liudyna i mytets. [Myroslav Skoryk: man and artist]. Edition 2. Lviv, 2008. 592 p. [in Ukrainian].
7. Kolisnyk O.V. Movno-stylova samobutnist kamerno-instrumentalnoi muzyky Yevhena Stankovycha. [Linguistic and stylistic identity of chamber and instrumental music by Yevhen Stankovych]. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Lviv, 2017. 245 p. [in Ukrainian].
8. Lunina A.Ye. Muzyka yak intelektualnyi syndrom. [Music as an intellectual syndrome]. *Music-review Ukraine*. 2011. April 4. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/1C6F67CECE23FFD9C225787D005949B4?OpenDocument> (accessed: September 16, 2019) [in Ukrainian].
9. Mamai P. Symfoniczni notatky vichnosti. [Symphonic notes of eternity]. *Young Ukraine*. 2011. Issue 060, April 12. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/1864/164/66269/> (accessed: September 16, 2019) [in Ukrainian].
10. Podsievak K.S. Binarna opozytyiia «liudyna-tekhnika» u linhvokohmityvnomu vysvitleni (na materialy naukovoi fantastyky R. Bredberi) [Binary opposition «man-machinery»: cognitive linguistic approach (case study: R. Bradbury's science fiction)]. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate in Philology by speciality 10.02.04 Germanic Languages. Kyiv National Linguistic University. Kyiv, 2020. 272 p. [in Ukrainian].
11. Skoryk M.M. Struktura i vyrazhalna pryroda akordyky v muzytsi XX stolittia. [The structure and expressive nature of the chord in the music of the twentieth century]. Kiev: Muzychna Ukraina, 1983. 160 p. [in Ukrainian].
12. Stepanchenko H.V. U sviti dukhovnoi krasny. Avtorskyi kontsert kompozytorky Hanny Havrylets. [In the world of spiritual beauty. Author's concert by composer Hanna Havrylets]. *Music-review Ukraine*. 2011. April 9. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/4A2DDC9A40979242C225786E006279C0?OpenDocument> (accessed: September 16, 2019) [in Ukrainian].