

Канонічний жанровий пласт у творчості Ганни Гаврилець: «Херувимська»

У статті розглянуто один із перший канонічний піснеспів «Херувимська» у творчому доробку композитора Ганни Гаврилець, який вражає вишуканістю містичної краси, особливістю тематичного розгортання, поєднанні із спільними для православної і греко-католицької музичної традиції жанрів, а саме у виявленні не тільки типологічно визначального домінування Слова, але і його сакрального сенсу, далекого від ілюстративного втілення та водночас – самобутньої звукової реалізації семантики текстових рядів. Привернуто увагу до ефектності сонорних засобів, які занурюють в надзвичайно витончену атмосферу, а також виразності мелодичних фраз, які можна чітко виокремити із музичної тканини, та континуальності загального часоплину.

Ключові слова: *Канонічний жанр, піснеспіви, богослужіння, гімнічно-хоральний чинник, архетипна семантика.*

В статье рассмотрен один из первых канонических песнопение «Херувимская» в творчестве композитора Анны Гаврилець, поражающий изысканностью мистической красоты, особенностью тематического развития, сочетании с общими для православной и греко-католической музыкальной традиции жанров, а именно в выявлении не только типологически определяющего доминирование Слова, но и его сакрального смысла, далекого от иллюстративного воплощения и одновременно - самобытной звуковой реализации семантики текстовых рядов. Привлечено внимание к эффектности сонорных средств, которые погружают в очень утонченную атмосферу, а также выразительности мелодических фраз, которые можно четко выделить из музыкальной ткани, и континуальности общего хода времени.

Ключевые слова: Канонический жанр, песнопения, богослужения, гимническая-хоральный фактор, архетипическая семантика.

Доробок однієї з визначних мисткинь української музичної культури сучасності – Ганни Гаврилець – належить до яскравих сторінок активного оновлення й розвитку національних традицій в контексті пошуків яскравого синтезу національних і світових тенденцій. Естетичні засади її творчості – за багатства жанрово-тематичного представлення, самобутності задумів та втілення різних стилістичних тенденцій у різних жанрових площинах – відбивають ефективність обраного композиторкою шляху занурення у глибини пам'яті і національної, і західноєвропейської культури та яскравого «осучаснення» цього простору. Важливу частину цього процесу складають твори канонічного походження. Яскраві результати зумовили високі критичні оцінки її пошуків у контексті української композиторської творчості та уваги до її доробку виконавців: «Произведения Гаврилец на основе канонических текстов представляют органическую часть современного украинского творчества, посвященную богослужебной тематике. Это – замечательные образцы национальной культурно-исторической традиции, которая на грани XX – XXI веков приобрела чрезвычайно широкое развитие, став едва ли не обязательным показателем вхождения композиторов в современный художественный процесс. Насколько разнообразной является его палитра, показывают не только произведения разных авторов, но и многочисленные фестивали духовного творчества и исполнительства. Интенсивному развращиванию способствует поражающий расцвет исполнительского мастерства, возобновление звуковых идеалов разных эпох, работа над освоением удельных качеств украинской интонационности».

Серед них нечисленну, але суттєву частку формують твори, які представляють спільні для православної і греко-католицької музичної традиції жанри. Це – «Херувимська» (2001) і «Тебе поєм» (2002) для мішаного

хору, «Богородице, Діво, радуйся!» для жіночого хору (2004) і «Достойно є» для мішаного хору з промовистою присвятою Кшиштофу Пендерецькому (2013). Очевидно, що три перших твори написані в один період, тоді як «Достойно є» дистанційований майже десятиліттям від основного масиву. Потрібно зауважити, що до канонічної тематики композиторка звернулася, так би мовити, не на етапі початкового відродження канонічних жанрів у 1990-х, а вже будучи зрілою, досвідченою мисткинею, діяльність якої вже була відзначена Шевченківською премією. Тому очевидним є її усвідомлення відповідальності у зверненні до канонічних жанрів, необхідності внутрішньої «готовності», а не поверхово-імпульсної мотивації у роботі з цим пластом національно-релігійної культури. Ці фактори визначає інтерес до концепцій та стилю композицій першої половини 2000-х років, що ще не стали предметом ґрунтовної наукової розробки.

Всі ці піснеспіви, хоча й не утворюють єдиного циклу, належать до Літургії вірних. Звертає на себе увагу семантичний вибір: вони належать до прославно-гімнічної сфери у різних проявах містичних і подячних чинників. Окрім цього, композиторка притримується усталеної риси піснеспівів православного походження – обов'язкового використання акапельного звучання як однієї з генетичних констант українського церковного співу. Ця акапельність, втім, вбирає в себе найновіші стилістичні тенденції хорової творчості; відтак виявляється не тільки типологічно визначальне домінування Слова, але і його сакрального сенсу, далекого від ілюстративного втілення та водночас – самобутньої звукової реалізації семантики текстових рядів. Внаслідок за збереження стабільних композиційних ознак кожен з піснеспівів у залежності від інтерпретації образності жанрових основ виявляє індивідуалізацію їх канонічної моделі.

Однією з таких композицій є «Херувимська». Цей перший канонічний піснеспів у доробку мисткині вражає вишуканістю містичної краси. Це враження складається значною мірою завдяки ефектності сонорних засобів, які занурюють в надзвичайно витончену атмосферу, а також виразності

мелодичних фраз, що можливо чітко виокремити їх з музичної тканини, та континуальності загального часоплину. Традиційна для композиторської творчості двочастинність «Херувимської» виявляє співіснування кількох ідей символів, серед яких у зв'язку з відзначеним колоритом піснеспіву звертає на себе ідея ангельського співу – «трисвяту піснь припівающе», від якої виразна семантична арка простягається до заключного «Аллилуя». Окрім цього, беручи до уваги взірцеве виконання твору хором «Київ», доцільно висловити особисте враження від створення цілком неповторного колориту як відтворення атмосфери кадіння, яка охоплює вівтар, іконостас з амвону, священика і присутніх та, що важливо, проходу Царських врат, через які під час другої частини завершуватиметься Великий Вхід під спів другої частини «Херувимської» – «Яко да Царя».

Самобутність цього твору виявляється і в особливостях тематичного розгортання. Традиційно відокремивши перші три поетичні строфи, композиторка їх драматургію вибудовує не стільки на єдиному тематичному, скільки на цілісному інтонаційному комплексі. Типова для «Херувимських» композиційна послідовність $A \parallel A_1 \parallel A_2$ внаслідок індивідуалізації структур кожної з трьох строф набуває іншого вигляду з явним посиленням процесуальності як виду реалізації єдиної інтонаційної ідеї: $A' A^I \square B' A_1 \square C$, де тематизм кожної з трьох строф розвивається настільки вільно, що після початкових фраз складається враження його цілковитого оновлення.

Достатньо нетиповим в контексті широких мелодичних ліній багатьох зразків є коротке, переважно двотактове фразування у початковій строфі. Його основою є «мінімальна», у терцевому амбітусі, поспівка в терцієвому ж дублюванні партії другого сопрано, що – після достатньо «активної» групи восьмих із частковою, синтаксично й семантично зумовленою акцентуванням-призупинкою у слові «херувими» – неначе розчиняється в його останньому складі. Прозорій невагомості цієї початкової моделі сприяє і функційна стабільність інших голосів, що є фактично нерухомими (акустично досконале співзвуччя – поєднання квінти і кварта в межах октави у нижніх голосах

хорової партитури). Відтак вже в межах початкового двотакту сукупність цих засобів утворює особливу консонантність, на розвитку яких ґрунтуватиметься все подальше розгортання першої частини «Херувимської».

Цей процес виявляє надзвичайну гнучкість і мобільність інтонаційного, мелодичного, ритмо-метричного і фактурного планів твору. Композиторка надзвичайно ощадно, можливо навіть обережно підходить до мелодизації хорової тканини й змінності основної поспівкової моделі. Початкові зміни – за тотожного повторення вихідної мелодичної формули в сопрано й альтів – відбуваються шляхом перегармонізації й фактурного нарощення в чоловічих партіях. Ступінь кантиленності розспіву настільки високий, що навіть істотна зміна характеру вихідного імпульсу мелодичної лінії (низхідна кварта на початку третьої і четвертої фраз) як втілення ідеї «тайно образующе» все ж «виливається» у пластичне оспівування останніх складів другого слова за принципом початкового мотиву. Важливим засобом розширення сакрального простору цього фрагменту є імітація сопранової лінії у теноровій партії, внаслідок чого виникає ефект своєрідного відлуння «горного» і «дольного» світів, а з точки зору джерел – досить незвичного ефекту синтезу і антифонного, і респонсорного співу одночасно. Фонічна колористика цього фрагменту укрупнюється в заключній фразі першої строфи, коли застосована тритактова «педаль» сопрано, альтів і басів утворює майже вібруюче тло для продовження сопранового розспіву в теноровій партії. Загалом плин мелодичної тканини першої строфи цілком виразно вказує на втілення ідеї створення слухового ефекту зв'язку «ангелогласного» світу із світом тих, що прагнуть уподібнитися херувимам.

Друга строфа піснеспіву демонструє, з одного боку, розвиток інтонаційно-фактурних і формотворчих ідей першої, з другого – внаслідок поступового спрощення фактурної вертикалі – адинамічність загального плину. У такому драматургічному рішенні – переході від асоційованих з кантовою фактурою і фактурою партесних концертів терцевими паралелізмами, застосуванням імітацій між верхніми пластами жіночих і

чоловічих тембрів до вертикально уніфікованої хоральної вертикалі з явним мелодичним домінуванням партії першого сопрано – семантика тексту «і животворящей Тройці трисвятую піснь припівающе» отримує своєрідний сенс. Завдяки цим засобам здійснюється своєрідне моделювання від яскраво-національної стилістичної парадигми до універсальної загальноєвропейської. І при цьому, що важливо, все ж окремі елементи українського музичного мислення – як от епізодична підголосковість, змінне багатоголосся – зберігаються. Потрібно додати, що й хоральність як сутнісний фактурний чинник присутній у музичній тканині «Херувимської» фактично з першого її такту, що надає органічні підстави для зазначеного жанрово-стильового моделювання в другій строфі.

До певної міри цю ж драматургічно-формотворчу модель збережено й у третій строфі. «Сплеск» активних імітацій вже за усталеним в піснеспіві принципом між сопрано і тенорами за не менш інтенсивного поступеневого наростання динамічного рівня приводить до першої кульмінації («житейську отвержим печаль»), підкреслену, після домінуючого пощаплевого руху в мелодично домінуючих партіях, стрибком на велику сексту в першого сопрано. Внаслідок цього хорової звучності тт. 38-40 безпосередньо асоціюється з тріумфальною гімнічністю. Хоча й короткочасно, цей фрагмент є своєрідним провіщенням образно-настроєвої шкали другої частини «Херувимської». Подальше розгортання музичної тканини, як і в попередній строфі, спрямоване до стабілізації інтонаційно-фактурної активності. Проте природа цього процесу дещо інша. Тут у тт. 42-47 набагато інтенсивніше виявляється підголосковість, що охоплює, фактично, всі пласти хорової партитури; наступна «хвиля» привносить модифікацію кантово-партесної стилістики, яка виявляється в вільній модифікації терцевих паралелізмів верхнього пласту (часом відбувається переведення цієї «континуальної стрічковості» у однозвуччя, подекуди – в кварта); надалі майже до останніх тактів тривають «перегуки» між різними партитурними пластами, причому сопраново-тенорова модель дещо модифікується – в тт. 57-58 розспів

проводиться партіями альтів і перших тенорів. Хоральна «присутність» при цьому дедалі більше помітна: вертикальні «колони» при цьому зберігають надзвичайну прозорість, а витриманість з 53-ого такту до кінця строфи (66-й т.) тонічний органний пункт спочатку сприймається як чинник своєрідної «противаги» мелодично активним голосам, стабілізації динамічно-процесуального розгортання й «заповільнення» інтонаційного руху та врешті виливається у м'яку масивність семиголосного тонічного тризвуку Соль мажору.

Оригінально вирішує Г. Гаврилець і традиційно імітаційний другий розділ «Херувимської» – «Яко да царя». Насамперед, контрастність тематизму, яка виявляється вже у початкових тактах в зміні темпу (*Sostenuto* – *Allegro*), динаміки (*P* – *mf*), фактури й артикуляції (*non legato*) – елементи музичної тканини виявляють сутнісне споріднення з вихідним тематичним матеріалом. Зокрема, початковий квінтовий мотив, основою якого є унісонний пунктирний субмотив, представляє собою горизонтальну модифікацію початкового вертикального тризвуку і водночас басово-тенорової квінти, а ритмічний малюнок – пунктирної моделі, що у початковій фразі піснеспіву розташовувався на третій-четвертій долях, а у третій вже був переміщений на першу-другу долю. Важливою деталлю є й використання органного пункту (ре малої октави в партії басу), який, з одного боку, спочатку (на сильних долях перших двох тактів) відновлює квінтову вертикаль, а з другого боку, завдяки наданню теноровій партії провідної мелодичної функції упродовж чотирьох тактів (при цьому відсутність жіночих партій сприяє формуванню асоціацій з монастирським чоловічим співом) – створює чітку асоціацію зі співом з ісоном. Ця педаль, що утримується упродовж дев'яти тактів, також пов'язана з тематизмом попереднього розділу (так, у заключних дванадцяти тактах першого розділу основою співзвуч був перший щабель Соль мажору, який, втім, внаслідок класичного акордово-хорального типу фактури не викликав ісовної асоціації). Вагомі елементи споріднення виникають внаслідок застосування терцієво-квартового дублювання мелодичної лінії першого

тенора другим у четвертому такті («ангельськими»), а також – інтонаційного розгортання за типом оспівування, що в межах базових ланок також відбувається в квінтовому амбітусі.

Інтонаційно-фактурний простір істотно ускладнюється зі вступом жіночих голосів, між якими виникає буквальна імітація (тт. 71 і 72), що диференціює звуковий простір «Яко да Царя» завдяки контрасту фактурної організації з початковим тематизмом частини. І тільки ці два такти привносять у другу частину ще один семантично важливий чинник – асоціацію з фугатними розділами «Херувимських» класичного періоду і заключними фугами хорових концертів. Алюзія з цим пластом формується і завдяки послідовному поступеному нарощенню голосів (баси-тенори-альти-сопрано) за зразком класичного чотириголосого фугато, внаслідок чого (а також *divisi* тенорів, згодом – у 76-78 тт. – альтів і сопрано) істотно ущільнюється звуковий простір. Окрім цього, обидві теми містять елементи юбіляційних розспівів складів, особливо виразні у теноровому розспіві, які завдяки мелодичній плинності, ритмічній активності й швидкому темпу, а також – і внаслідок введення елементів підголоскових розспівів у різних голосах, поступовому ущільненню-нарощенню фактури посилюють враження акустичної динамічності музичної метафори «ангельськими дориносимо чиньми».

Розвиток інтонаційної ідеї квінти підсумовується в коді піснеспіву і також внаслідок процесуальності: перший «крок» модифікує її у велику сексту (із сумісною акордовою «модуляцією» тризвуку в мелодичному положенні квінти у квартсекстакорд в мелодичному положенні терції, що надає йому ще більшого просвітлення), другий – в октаву (знову в мелодичному положенні квінти в партії сопрано з октавним дублюванням верхнього звуку і біфункційним суміщенням акордових пластів між жіночими і чоловічими тембрами).

До «Аллилуї» спрямовується і архітектонічно важлива арка за фактурними показниками: в ній знаходить остаточний вияв гімнічно-

хоральний чинник, цього разу не ускладнений підголосковими розспівами (хоча й із застосуванням мікроімітацій). Зберігається і притаманна аналогічним епізодам змінність фактурного наповнення вертикалі, що за умови стабільності жанрової стилістики дозволяє утримати враження акустично-просторового «пульсування». Мінлива динамічна шкала, чергуючи ефекти крещендо і декрещендо впритул до заключного кульмінаційного наростання до форте і заключного майже миттєвого, до того ж, «глісандуючого» спаду до *subito P*, додатково посилює це враження. І при цьому акордова вертикаль, в якій, як і раніше, постійно утворюються складні співзвуччя іноді біфункційного характеру, скеровується лінарним розвитком голосів та їх комплексів. Хоральність коди ще раз підкреслює універсальну семантику кульмінаційного підсумку піснеспіву, втілюючи ідею сакрального просторового модусу, як інші особливості стилістики «Херувимської» – глибоко духовну її змістовність.

Потрібно наголосити ще на кількох аспектах. «Херувимська» виявляє причетність до церковно-співочих традицій вже внаслідок специфічного для неї тривалого утримання одного емоційно-семантичного стану, який, за формулюванням І. Тукової, можна назвати «бароковою моноефектністю». Окрім цього, виразно простежуються в ній чинники причетності до «Херувимських» «золотої доби» української церковної музики. На зовнішньому рівні це виявляється у дотриманні принципів структурування (концепційна двочастинність непропорційного співвідношення першої та другої частин включно з «Алилуєю»), темпове співвідношення між частинами, асоціативність із засобами імітаційної поліфонії в другій частині «Яко да Царя», застосування текстових повторів, що мають і структурну вагу в загальній драматургії першої частини, а також – складний характер хорової партитури, що виказує приналежність до концертного напрямку церковно-музичної творчості тощо.

Звертає на себе увагу ще один елемент стилістики «Херувимської». Виникаючий ефект згущення – розрідження не стільки фактури, скільки

сонорного простору зумовлений поєднанням статичних звукокомплексів та елементів quasi-імітації на тембральній основі (наприклад, тенорове «тайнообразующе» у шостому такті, сопранове «трисвятую» і тенорове «припівующе» у вісімнадцятому-дев'ятнадцятому тактах) й мікроімітації («Тройці» у шістнадцятому-сімнадцятому тактах). Окрім цього, надзвичайно важливу роль відіграють і безпосередні різноманітні імітації, які в сукупності з названими вище засобами забезпечують враження містичного сенсу вібруючого простору. Воно поглиблюється і внаслідок використання в одній регістрово-висотній площині різних мелодичних ліній, що асоціюється з технікою ізоритмічних мотетів. У площині стилістики це виявляє використання композиторкою характерних для сучасної музики загальних принципів настроєвого плину творів канонічного походження і тематичного розгортання: «Обращает на себя внимание тот факт, что в последние десятилетия происходит процесс возрождения связности звучания, но на ином уровне. Характерной чертой многих сочинений последнего времени становится протяженность, достигаемая замедленностью скорости происходящих процессов, что влечёт за собой даже специфическую моноаффектность. Это состояние пребывания зачастую достигается путём погружения слушателя в звуковую массу, в которой на разных тембровых и высотных уровнях происходит формирование «понятного» слушателю мелодического оборота. Он растянут во времени, его очертания лишь улавливаются в разных пластах, но композитор даёт возможность восприятию вычленить его из массы звучания и «собрать» воедино».

Щодо принципів формотворення, то тут виявляється активне переосмислення традицій, притаманних канонічним піснеспівам цього жанру. Очевидним є домінуючий вплив драматургічної концепції на принципи формотворення, що є загалом характерним для музичної творчості кінця ХХ ст. Так, досить активними є чинники антифонності та респонсорності, які, хоча й не використовуються, так би мовити, у «відкритому» вигляді, виявляються істотними у розгортанні музичної тканини піснеспіву,

набуваючи значення об'єднуючого чинника не тільки стилістики і наскрізності музичної драматургії: «Функция литургической музыки, предназначенной для церкви, возобновляется на новом этапе как современная рефлексией на идею постоянства, единства, целостности сакрального начала, фактически вернувшись к истокам. Стерефоничность сонорного воплощения ... в сущности, не нова и творчески развивает идею акустической реализации пространственно-временных возможностей литургической музыки, монодического, хорального развертывания, экстраполированного на насыщенную многоголосную сонорную ткань. Это является также акустическим условием звучания сакрального произведения в храме».

Таким чином, «Херувимська» виявляє причетність до загального спрямування творчості Г. Гаврилець – віднайдення містичного «звучання» імпульсів, притаманних піснеспіву навіть поза безпосереднім простором богослужіння, а отже – його архетипної семантики: «Мы еще раз настаиваем на том, что раскрытие потаенного есть вечное припоминание, возвращение к архетипам культуры как универсальным вечным первосмыслам-первообразам». Зберігаючи високі традиції літургічної творчості й втілюючи її особливості на основі власних відчуттів священної символіки, композиторка в цьому творі виявляє причетність до сутнісно канонічного пласту національної творчості і водночас – сакрального звучання творів світової духовно-релігійної творчості.

Література

- 1.Вашкевич Н.Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм С.2.// http://nashaucheba.ru/v54461/вашкевич_н.л._семантика_музыкальной_речи.
- 2.Герасимова-Персидская Н. О дискретной линейности в современной

музыке / Н. Герасимова-Персидская // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Мистецтвознавчі пошуки: збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. – К., 2008. – Вип. 78. – С. 12-17.

3.Ефименко А. Концепция времени в сакральных жанрах конца XX – начала XXI столетия / А. Ефименко // Київське музикознавство : збірка статей Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та Київського інституту музики імені Р. М. Глієра. – К. : Київське державне вище музичне училище імені Р. М. Глієра, 2009. – Вип. 30. – С. 163-172.

4.Коханик И. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях українських композиторов на рубеже XX-XXI веков / Ирина Коханик // Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі : Збірка статей. – Випуск 33. – К./ Дюсельдорф, 2010 // <http://glierinstitute.org/ukr/digests/033/12-2.pdf>

5.Медушевский В. В. Христианские основания сонатной формы / В. В. Медушевский //Музыкальная академия. – 2005. – № 4:http://www.coolref.com/Христианские_основания_сонатной_формы_часть_3

6.Немкова О. Ave Maria : Образ Богоматери в европейском музыкальном искусстве: Автореф. дисс.... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Немкова Ольга Вячеславовна; Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2002. – 22 с. / <http://www.dissercat.com/content/ave-maria-obraz-bogomateri-v-evropeiskom-muzykalnom-iskusstve>

7.Пучко Ю. Духовно-музыкальные композиции Анны Гаврилец в контексте современного хорового искусства Украины / Юлия Пучко // Київське мистецтвознавство. Культурологія та мистецтвознавство : Збірка статей. – Випуск 36. – К., 2011. – С. 240–250.

8.Северинова М. Культурные архетипы в композиторском творчестве: память и припоминание в творении со-бытия как образа целосности / Марина Северинова // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : Збірка статей. – Вип. 41. – К., 2012. – С. 60–70.

9.Труханова А. Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века.

Опыт типологического исследования: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 «Музык. искусство» / Труханова Александра Геннадиевна; [Сарат. гос. консерватория им. Л. В. Собинова]. - Саратов: 2006. - 26 с.

10.Тукова И. О сонорном пространстве / Ирина Тукова // Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі : Збірка статей. – Випуск 37. – Київ / Дюссельдорф, 2011. – С. 64–88.

The article deals with one of the first canonic chants in the creative works of the composer Hanna Havrylets which impress by their sophistication of the mystic beauty, special features of the thematic development combined with common for the Orthodox and Greek Catholic musical tradition of the genres, namely in identification of not only typologically determinant domination of the Word, but its sacral sense far from illustrative embodiment and, at the same time, original sound realization of the text lines semantics. Attention is focused on the efficiency of the sonorous tools which lead the listener in the exceptionally subtle atmosphere and also expressiveness of the melodic phrases that can be clearly distinguished from the musical texture and continuity of the general flow of time.

Creations of one of the prominent artist of the Ukrainian contemporary musical culture Hanna Havrylets belong to the bright pages of the active renaissance and development of the national traditions in the search context of bright synthesis of the national and world tendencies. Because of the wealth of the genre and thematic presentation, originality of the intentions and realization of different stylistic tendencies in different genre spheres the aesthetic principles of her creation reflect efficiency of the chosen by the composer way of penetrating into the depth of memory and national and western European culture and bright “modernization” of this space. Among them, not numerous, but substantial part is formed by the works representing common for the Orthodox and Greek Catholic genres of the musical

tradition. These are “Cherubic” (2001) and “Tebe Poem” (2002) for the mixed choir, “Ave Maria” for the woman’s choir (2004) and “It is truly meet” for the mixed choir with the expressive dedication to Kshyshtof Penderetskyi (2013).

It should be noted that the composer addressed the canonic thematics, so to say, not at the stage of the initial renaissance of the canonic genres in the 1990s, but when she became the mature, experienced artist whose activity was honored with Shevchenko’s reward. Therefore, her awareness of responsibility in addressing the canonic genres, necessity of the internal “readiness”, but not surface and impulsive motivation working with this layer of the national and religious culture is apparent. These factors determine interest in the conceptions and style of the compositions of the first half of the 2000s having not become the subject of the thorough scientific research yet.

All these chants though not forming the single cycle belong to Liturgy of the Faithful. The semantic choice draws attention to it: they belong to the Orthodox and hymn sphere in different manifestations of mystic and grateful factors. In addition, the composer follows the well-established features of the chants of the Orthodox origin – mandatory application of the a cappella sounding as one of the genetic constants of the Ukrainian church music. This a cappella singing, however, absorbs the latest stylistic tendencies of the choir art; therefore not only typologically determinant domination of the Word is revealed, but also its sacral sense far from the illustrative embodiment and, at the same time, original sound realization of the text lines semantics. Due to preservation of the stable compositional features each chant depending on the interpretation of the genre basis imagery expresses individualization of its canonic model.

Traditional for the composer’s works division of “Cherubic” into two parts illustrates co-existence of several symbol ideas, among them the idea of the angelic singing stands out due to the mentioned chants tonality – “Trisagion” with the expressive arch semantic extending to the final “Alleluia” after it. The originality of this work is also demonstrated in the special features of the thematic development.

Traditionally having separated the first three poetic stanzas, the composer builds up their dramaturgy not only at the single thematic but also at the integral intonation complex. In "Cherubic" involvement to the general direction of H. Havrylets works is observed – discovery of mystic impulses “sounding “characteristic to the chants even beyond the direct scope of the divine service and thus its archetypal semantics: “We insist, one more time, on the fact that disclosure of the secret is eternal recollection, return to the archetypes of the culture as a universal eternal of the original senses and prototypes”. Preserving high traditions of the liturgical creativity and embodying its features based on the own feelings of the sacred symbols, the author in this work, declares the involvement of the essentially canonic layer of the national art and, at the same time, the sacred sounding of the works of the world spiritual and religious art.