

**Розділ 1**  
**МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ:**  
**ДУХОВНІ ВИМІРИ**

УДК 78.03 (477)

*Неоніла Очеретовська*  
**МУЗИКА СВІТЛОГО ОПТИМІЗМУ**

**Об'єктом** дослідження даної статті є складові компоненти жанрової системи, що притаманна творчості відомого українського композитора Івана Федоровича Карабиця. Актуальність цієї теми обумовлена як багатоманітністю жанрових пошуків автора, оригінальним втіленням ряду традиційних жанрових моделей у його музиці, так і недостатнім висвітленням даного аспекту у вітчизняному музикознавстві. Динаміка жанру в творчості І. Карабиця особливо помітна на тлі активних жанрово-стильових взаємодій, що характеризують сучасне музичне мислення.

Дослідники українського музичного мистецтва уже давно йдуть шляху жанрового аналізу (праці М. М. Гордійчука, О. С. Зінкевич, А. К. Терещенко, Л. Б. Архімович, Л. В. Шаповалової та ін.). Методологія та методика цього підходу тісно взаємопов'язані з іншими аналітичними ракурсами: стильовим, композиційним, драматургічним, цілісним. Взаємодія різних методів призводить до системного аналізу музичного твору, котрий є актуальним і для вивчення музики І. Карабиця. Оскільки синтезуючим фактором у даному контексті виступає аналіз жанрової сфери, то особливої актуальності набуває і осмислення проблеми жанру, який в сучасних умовах переживає процеси оновлення. Жанрова концепція ХХ століття стверджує категорію змішаного деформованого жанру, жанру-гібриду, що прийшов на

зміну диференційованим та нормованим структурам класичного типу, ствердився як явище множинне. При цьому старі жанри в своєму змісті та формоутворенні відчувають постійний вплив з боку нових явищ. Ця тенденція характеризує і творчість І. Карабиця, яка охоплює широку амплітуду різних музичних жанрів. На одному з пленумів у Спілці композиторів автор відзначав, що ніколи не обмежував себе певними жанровими моделями, прагнучи знайти шляхи до об'єднання різних музичних сфер. В багатьох творах композитора виявився характерний для сучасності процес трансформації та гібридизації жанрів, тому цікаво прослідкувати, як у тому чи іншому випадку змінюється певний жанровий стереотип.

Одним із перших творів І. Карабиця, що засвідчив його високу професійну обдарованість, став Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественных песней» на слова Г. С. Сковороди (1971), написаний напередодні святкування 250-річчя від дня народження визначного українського філософа, поета і музиканта.

Українська культура XVIII ст. інтенсивно поглинала напрацювання західноєвропейської традиції. Творчість українських майстрів синтезувала риси західноєвропейського бароко, ренесансу, класицизму, що зазначалось і в спадщині Г. Сковороди, навіяної картинами величної української природи. Творець видатних зразків громадянської, філософської, пейзажної лірики, поет водночас був талановитим музикантом, володів мистецтвом співу, композиції, прекрасно грав на флейті, скрипці, бандурі, гусях.

Одним із творчих завдань, поставлених в хоровому концерті І. Карабиця, було втілення образу Г. Сковороди у єдності його іпостасей філософа, поета та музиканта. Мелодійні вірші Г. Сковороди, багаті метафорами, порівняннями, репрезентують сучасну йому лексику у сплетіннях рис російської, книжної староукраїнської, церковнослов'янської мови, народної говірки, іншомовних вкраплень. Складаючи текстову основу твору, композитор відібрав з поетичного циклу ті вірші чи їх окремі строфи, котрі розкривають центральні світоглядні мотиви Г. Сковороди-мислителя, а саме: ідеї Щастя, Свісті, духовної Свободи. Вони покладені в основу драматургії та тематизму Концерту, який зв'язаний з традиціями партесного співу, з жанром хорового концерту XVII – XVIII ст. Не прагнучи до безпосередньої стилізації,

композитор органічно впроваджує в музичну тканину деякі специфічні елементи старовинного барочного жанру. Він спирається на жанрову модель лірико-драматичного хорового концерту, де спостерігався значний вплив народнопісенної інтонаційної сфери на концертний жанр, а також переплетення засобів музичної мови, характерних для музики класицизму, бароко та ренесансу.

Гуманістичне світовідчуття виразилось і в оптимістичній домініанті змісту, гармонійності та емоційній врівноваженості художнього цілого. Аналогії з жанром хорового концерту XVIII ст. виявились в значущості, якої набули в концепції твору філософські питання людського буття, у піднесеності думок та почуттів, в глибокому осмисленні загальнолюдських духовних цінностей.

В музиці концерту помітний вплив пісенної творчості самого Г. Сковороди, таких особливостей його пісень, як ритмічна розміреність, декламаційно-співучий характер мелодики, тяжіння до діатоніки та ладової перемінності, відсутність широких інтервальних ходів у побудові мелодійних фраз та звуковисотних ліній, що утворюють багатоманітні «візерунки». Стилеутворюючим фактором концерту стала також українська народна пісня: інтонації ліричних, епічних жанрів, зокрема, думного епосу, імпровізаційних інструментальних награвів. Так, рефреном Концерту є задумливий, пасторальний нагрів флейти, що уособлює образ поета-музиканта.

Друга батьківщина Г. Сковороди – Харківщина – зіграла неабияку роль у становленні його стилю та образної системи. Цей регіон України характеризується взаємодією української та російської мовності, пісенності. І. Карабиць не поминув це явище, працюючи над своїм твором. В його музичній мові зазначився вплив інтонаційного строю билін (соло тенора з I частини, соло альти з II частини), колискових, плачів, сфери романсовості (соло тенора з V частини).

У XVII – XVIII ст., за життя Г. Сковороди, поширеним жанром в Україні був кант, з характерним тридольним або чотиридольним метром, із ясно виділеною басовою партією та терцевістю у співвідношенні інших голосів, перевагою плавного пощабельного руху та стрибками на малооб'ємні інтервали у верхніх голосах. Кант стояв біля витоків партесного концерту. Отже, природно, що І. Карабиць користується його стилістикою при написанні свого твору. Нагадаємо,

що і Г. Сковорода був автором кантів, що набули широкої відомості («Всякому городу нрав и права», «Ох, счастье, счастье»). В побудові тем концерту також відчувається вплив кантів, але при цьому старовинний жанр трансформується, наповнюється новим змістом завдяки ускладненню ладогармонічної мови, загостренню інтонацій хорових партій. Шість частин цього твору, котрі йдуть без перерви (за виключенням другої і третьої), засновані на єдиному драматургічному задумі, що послідовно розкриває ідею Щастя – головну в філософській концепції поета.

Єдності цілого сприяє система лейтмотивів та інтонаційних зв'язків між ними, наявність двох образних сфер та їх взаємодія. Перша з них – лірична – розподіляється на три образно-драматургічні лінії. Партія тенора-соло передає відчуття образів природи, піднесеність лірико-пасторального. Партія солюючого альтя концентрує лірико-філософські переживання. Монологи баса-соло пов'язані з лірико-епічною образністю. Друга сфера, що формує процес смислоутворення Концерту – це вияв вольових драматичних емоцій.

Важливу роль в творі відграє стилістична багатоманітність. Наспів флейти, котрий створює арку в цілісній побудові твору, близький до барочних інтонацій, зокрема, бахівських. Тут і багатство прикрас, і вільне прелюдіювання, і фантазійність, і діатонічність, що притаманні музиці епохи.

Другий розділ першої частини «Всякому городу нрав и права» утворює яскравий контраст щодо першого розділу. Тональна і ладова визначеність змінюється 12-тоною звуковисотною структурою з елементами пуантилістичної техніки. Характерні для епохи бароко принципи контрасту та комбінаторики перегукуються з сучасними прийомами монтажної драматургії з характерним переключенням кад-рів та їх співставленням. Якщо перший розділ спирається на жанрово-узагальнену народнопісенну інтонаційність, то у другому – авторська мовно-виразна сфера виявляється набагато яскравіше. В тій же кульмінації частини підведено підсумок:

... А мне одна только в свете дума,

Как бы умерти мне не без ума.

В II частині постає мотив, який стане характерним для українського романтизму XIX ст. Це образні аналогії між людською долею та

човном, що пливе у бурхливому морі: «... у вихре скорбей, напастей і бед...». В партії оркестру яскраво, живописно відтворюється картина моря. Музичну мову характеризує поєднання жанрових інтонацій колискової та плачу. Мелодична лінія, що виникає і проростає з малої секунди, поступово динамізується, розширюючи свій діапазон. Єдиний ладотональний центр є відсутнім: розвиток музики зміщується з однієї ладотональної сфери у іншу, нерідко віддалену.

III частина відкривається соло баса:

Не поїду в город багатий,  
Я буду на полях жить...

В хорovій партії, що слідує за монологічним висловом, важливу роль відіграє перемінний розмір. Тема природи витримана у стилі канта, її гармонічна мова ускладнена біфункціональними акордами та хроматизмами. Варіант цієї теми проводиться у третьому розділі; динамізація тричастинної побудови досягнута завдяки укрупненням метроритмічної лінії, ущільненню фактури хорovої та оркестрової партій.

IV частина також тяжіє до тричастинності побудови, де перший та третій розділи являють собою оркестрові епізоди. Вже з перших інтонацій (кварта, квінта, тритон) створюється напружена атмосфера. Соло альти сприймається як лірико-філософський вислів, викладений у вільній імprovізаційній манері. Трагічне світовідчуття пов'язане з образом смерті:

Смерте страшна, замашная косо!

Ця сумна, скорботна і водночас філософська тема витримана у дусі барочної стилістики, з акцентом на засобах імітаційної поліфонії. Вперше з'явившись у динаміці піано, тема смерті в кульмінації фугато досягає звучності форте. Зображальний ефект досягається завдяки плісандуючим пасажам, оркестровим тремоло, інтонаційним стрибкам.

В V частині переважає наскрізний розвиток, вона вражає енергією, резюмуючи тематичні знахідки попередніх частин. Знову звучать інтонації соло альти з IV частини, соло тенора з I частини. Тому музика фінального розділу сприймається як важливий висновок морально-філософського плану, цілком природний при втіленні в музиці поетичних роздумів визначного українського філософа. Цей висновок закликає до дії, до справи:

Брось, любезный друг, безделья,  
Пресечи толикий вред,  
Сей момент приймись до дела,  
Вот, вот время, время уплывет!

В образно-драматургічному розвитку Концерту виявились притаманні творчості І. Карабиця риси симфонізму. Зближення жанру хорového концерту з симфонією відбулось, у тому числі, завдяки введенню до партитури симфонічного оркестру, що надав звучанню хорової музики масштабності, сприяв симфонізації музичної тканини в цілому. Тому даний твір в певній мірі можна назвати і вокально-хоровою симфонією. Сольні і хорові партії не тільки втілюють поетичний текст, а й містять органічний розвиток інтонаційних ідей. Так, лейттема пасторального наспіву флейти з'єднує різні епізоди Концерту, уособлюючи образ природи, образ музики. Таку ж єдність у межах цілісної концепції твору являють і теми морально-філософського звучання, викладені крупним штрихом. Вони містять унісонні інтонації, а також мелодичні лінії, що відзначені декламаційністю та рельєфністю.<sup>1</sup>

Згадаймо і те, що симфонічний жанр також збагатився у ХХ ст. завдяки вокальній та хоровій традиціям (симфонії Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина).

В одному з інтерв'ю І. Карабиць висловив особливе ставлення до симфонії, відзначив її вплив на різноманітні жанри: «... симфонізм як метод мислення сильний саме завдяки філософському і художньому узагальненню. На сучасному етапі розвитку музики головною є проблема поєднання різних музичних начал, їх діалектичний взаємозв'язок і взаємопроникнення. Так, в симфоніях сьогодні присутні інтонації джазової музики, масових жанрів, різних фольклорних витоків. Мені особисто ближчий тип драматичного симфонізму. В ньому стараюсь об'єднати епос і героїку, лірику і гротеск, тобто різножанрові пласти і сфери» [1, с. 180].

70-і рр. ХХ ст. відзначені особливими успіхами І. Карабиця саме в жанрі симфонії. Вже в першій симфонії критики відзначали чітко

<sup>1</sup> Нагадаємо, що першим твором І. Карабиця, з котрим в його музику увійшла тема високого морального і загальнолюдського звучання, була поема для баса і симфонічного оркестру «Vivereemento», де вперше була проведена паралель між весняним розквітом природи і прозрінням людини, яка усвідомлює свою сутність і свою роль у світі.

тема-мелодія в партії других скрипок, що буде і надалі брати участь у творенні звукової тканини симфонії. Її елементи зазвучать в партії альтів, віолончелей. В розробкових розділах значною є роль фонових зображальних засобів (трепетні трелі перших скрипок у високому регістрі, тріолі в нижньому регістрі оркестру).

Поліфонічний характер головної теми симфонії в своїй звуковисотній організації спирається на атональний 12-ступеневий модус. Рівноправність усіх ступенів ладу надає темі особливого динамізму та експресії. Побічна партія знову поринає в сферу лірики, заглиблюючись у піднесено-романтичні почуття. І в головній, і в побічній темах цементуючого значення набувають тріольні інтонації, що зустрічались уже у вступі. З віолончельного регістру побічна тема поступово підіймається вгору, завойовуючи все ширший звуковий діапазон. На зміну фоновим тріолям приходить імітаційно-поліфонічний принцип, котрий також сприяє цілісності темброво-звукової картини.

Початок розробки знаменує поява теми вступу у мінорному нахилі, що обумовлене подальшою драматизацією музики. Подібно до кадрів кінострічки, змінюються епізоди: то поява імпульсивно напруженої теми, то скерцозний образ, то енергійність, дієвість. У круговороті розвитку проходять теми експозиції. Мотивна розробка змінюється контрапунктичним викладом, що увінчується появою піднесеної теми мрії, польоту, котра утворює самостійний епізод у розробці. Цей звукообраз виявляє зв'язок з побічною темою і знаменує новий етап у розвитку ліричної лінії твору. Розробковість зберігає своє значення і у викладі репризи, котра починається з головної теми у трансформованому варіанті. Грань поміж розробкою та репризою розмита, наче лінії на імпресіоністичному пейзажі. Новим у головній темі є її більша звукова насиченість та розширення масштабів розвитку. Поява побічної партії пов'язана лише з короткими інтонаційними ремінісценціями. Прозорі барви і переплетення контрапунктуючих ліній нагадують слухачеві епізоди вступу симфонії. Вічність краси, світлих ідеалів стверджується у постлюдії, де контрапунктично поєднані побічна тема експозиції та основна тема вступу. Тут же з'являється і тема польоту, у зв'язку з якою слід сказати про вплив на пейзажну лірику І. Карабиця інструментальної творчості О. Скрябіна. Скрябінські принципи переростання багаточастинного циклу в одночастинну

тема-мелодія в партії других скрипок, що буде і надалі брати участь у творенні звукової тканини симфонії. Її елементи зазвучать в партії альтів, віолончелей. В розробкових розділах значною є роль фонових зображальних засобів (трепетні трелі перших скрипок у високому регістрі, тріолі в нижньому регістрі оркестру).

Поліфонічний характер головної теми симфонії в своїй звуковисотній організації спирається на атональний 12-ступеневий модус. Рівноправність усіх ступенів ладу надає темі особливого динамізму та експресії. Побічна партія знову поринає в сферу лірики, заглиблюючись у піднесено-романтичні почуття. І в головній, і в побічній темах цементуючого значення набувають тріольні інтонації, що зустрічались уже у вступі. З віолончельного регістру побічна тема поступово підіймається вгору, завойовуючи все ширший звуковий діапазон. На зміну фоновим тріолям приходить імітаційно-поліфонічний принцип, котрий також сприяє цілісності темброво-звукової картини.

Початок розробки знаменує поява теми вступу у мінорному нахилі, що обумовлене подальшою драматизацією музики. Подібно до кадрів кінострічки, змінюються епізоди: то поява імпульсивно напруженої теми, то скерцозний образ, то енергійність, дієвість. У круговороті розвитку проходять теми експозиції. Мотивна розробка змінюється контрапунктичним викладом, що увінчується появою піднесеної теми мрії, польоту, котра утворює самостійний епізод у розробці. Цей звукообраз виявляє зв'язок з побічною темою і знаменує новий етап у розвитку ліричної лінії твору. Розробковість зберігає своє значення і у викладі репризи, котра починається з головної теми у трансформованому варіанті. Грань поміж розробкою та репризою розмита, наче лінії на імпресіоністичному пейзажі. Новим у головній темі є її більша звукова насиченість та розширення масштабів розвитку. Поява побічної партії пов'язана лише з короткими інтонаційними ремінісценціями. Прозорі барви і перешлетення контрапунктуючих ліній нагадують слухачеві епізоди вступу симфонії. Вічність краси, світлих ідеалів стверджується у постлюдії, де контрапунктично поєднані побічна тема експозиції та основна тема вступу. Тут же з'являється і тема польоту, у зв'язку з якою слід сказати про вплив на пейзажну лірику І. Карабиця інструментальної творчості О. Скрябіна. Скрябінські принципи переростання багаточастинного циклу в одночастинну

форму поеми, посилення монологічності у викладі концепції, багатоплановість оркестрових пластів, зображальність фактурних малюнків також відобразились у симфонії № 3 І. Карабиця.

В драматургії твору зазначались риси поемності, характер тем передає дух романтичної піднесеності, а музична мова відходить від певних типових жанрових алюзій, сприяючи концентрації медитативної семантики. Гармонія не домінує у звуковисотній сфері, що призводить до збільшення ролі поліфонічного фактора у формуванні фактурних планів. Про багатоманітні прояви барочності свідчить посилення значущості горизонталі, кожного із оркестрових голосів, навіть окремих інтонацій, викладених у просторових співставленнях. Саме нашарування мелодійних структур підкреслює фонічні якості вертикалі, що обумовлює специфічне темброве звучання оркестру. Співставлення фону і теми-рельєфу також призводить до посилення загального сонорного ефекту, супроводжуючись появою кластерних утворень, акордів-«плям». У вступі симфонії проглядають характерні риси пуантилістичної техніки.

Композитор вміло користується мобільністю малого складу оркестру. Поліфонічна техніка письма пов'язується з принципом об'єднання компонентів музичної тканини, що відповідає поглядам автора на камерний оркестр як не на ансамбль солістів, а цілісний творчий організм, наділений здатністю динамізації музичного розвитку, з одного боку, та ефектом своєрідного звукового розчинення в акустичному просторі, з іншого.

Підводячи **підсумки**, зазначимо, що симфонія № 3 – це зрілий твір І. Карабиця, котрий демонструє майстерне володіння композитором усім матеріалом сучасних технік формоутворення. Поряд з поліфонічними витоками тут широко використовуються прийоми мотивної, інтонаційної розробки. Великого значення набуває жанрове переінтонування тематизму, особливо побічної партії, котра постає результатом інтонаційних метаморфоз головної теми. На хвилі ж переосмислення побічної партії виникає якісно нова в образному плані романтична тема польоту. У слухача симфонії природно поєднуються відчуття образно-тематичної множинності та єдності у процесах музичного розгортання, бо кожний новий тематичний елемент виступає результатом безперервного оновлення основних інтонаційних імпульсів.

Отже, в творчому доробку композитора втілюється широкий спектр ліричних образів від медитативного світовідчуття до відкритої експресії. У поєднанні з глибоко стичними проблемами, які постійно підіймав видатний український композитор, музичний зміст розглянутих творів яскраво втілює той світлий оптимізм, котрим його музика завжди приваблювала широкі кола слухачів.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Музыкальная культура братских республик СССР [Текст] : сб. ст. — К. : Музична Україна, 1982. — 191 с.

2. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века [Текст] / И. Никольская. — М. : Сов. композитор, 1990. — 332 с.

#### **Неоніла Очеретовська. Музика світлого оптимізму.**

Звертається увага на важливість вивчення жанрової системи видатного українського композитора І. Ф. Карабиця.

**Ключові слова:** оптимізм, жанрова модель, музичне мислення.

#### **Неонила Очеретовская. Музыка светлого оптимизма.**

Обращается внимание на необходимость изучения жанровой системы выдающегося украинского композитора И. Ф. Карабица.

**Ключевые слова:** оптимизм, жанровая модель, музыкальное мышление.

#### **Neonila Ocheretovskaja. Music of light optimism.**

The article draws attention to the importance of studying of the genre system by eminent Ukrainian composer I. F. Karabitz.

**Key words:** optimism, genre model, musical thinking.