

НЕОРОМАНТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ І. КАРАБИЦЯ
(на прикладі «Ліричних сцен» для скрипки і фортепіано)

Вводиться у науковий обіг камерно-інструментальний твір «Ліричні сцени» для скрипки і фортепіано І. Карабиця, що аналізується з точки зору жанрових та тематичних орієнтирів композитора періоду 1960–1970-х років, виявів неоромантичних тенденцій та рис інструментального театру.

Ключові слова: ліричність, театр-«переживання», інструментальний театр, принцип ансамблевої концертності.

Кінець 1960-х – початок 1970-х років став переломним та водночас знаковим часом для видатного українського композитора, диригента, музично-громадського діяча Івана Федоровича Карабиця. Це і закінчення композиторського факультету Київської консерваторії імені П.І. Чайковського, і вступ до аспірантури. У 1968 році, після смерті Б. Лятошинського, І. Карабиць переходить до класу композиції видатного українського композитора М. Скорика. За мистецькими плечима І. Карабиця вже цілий ряд творчих знахідок та перемог у симфонічній, камерно-вокальній, камерно-інструментальній, фортепіанній музиці: Сонатина для фортепіано (1967), Симфонієта для струнних (1967), Соната для віолончелі та фортепіано № 1 та 2 (1968, 1972), Скерцо для флейти та фортепіано (1964), Квінтет для флейти, двох скрипок, альту та віолончелі (1965), Концертно для валторни та фортепіано (1967), а також Концерт № 1 для фортепіано з оркестром (третя премія на Всесоюзному конкурсі молодих композиторів – 1968 рік).

1970-ті роки є новим етапом у житті митця. Це вже самостійний

шлях, сповнений власних філософських, громадянських роздумів, які виявляються у новій жанровій палітрі, сучасній композиторській техніці та типі мислення. 1970–1971 роки ознаменувалися появою таких яскравих творів, як Поема «*Vivere temento*» на вірші І. Франка (1970), Концертино для камерного оркестру (1970), «Ліричні сцени» для скрипки і фортепіано (1970), вокальний цикл «*Ластелі*» на вірші П. Тичини (1970), музика до к/ф «*Комісарі*» (Київська кіностудія художніх фільмів імені О. П. Довженка, режисер – М. П. Машенко) (1970), Концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «*Сад божественних пісень*» на слова Г. Сковороди (1971). Більша частина творів І. Карабиця вже знайшла свою музикознавчу інтерпретацію у роботах А. Терещенко¹, Л. Мельник², Л. Рязанцевої³, І. Таркової⁴, О. Вільчинської⁵ та ін. Однак, у творчому доробку І. Карабиця залишається ще багато творів, які досі не отримали музикознавчої інтерпретації. Це, зокрема, «*Ліричні сцени*» для скрипки і фортепіано (1970), які привернули нашу увагу яскравою лірико-романтичною спрямованістю. Наукова новизна даної розвідки полягає у здійсненні першого музикознавчого прочитання твору на основі авторського рукопису І. Карабиця, люб'язно наданого вдовою композитора М. Д. Копицею.

Предметом дослідження став камерно-інструментальний твір І. Карабиця, у якому найяскравіше виявилися неоромантичні тенденції у творчості композитора. Метою роботи є дослідження виявів неоромантичних тенденцій у камерній творчості І. Карабиця на прикладі «*Ліричних сцен*» для скрипки і фортепіано. Означена мета вимагає постановки і вирішення наступних завдань: визначити жанрові та тематичні пріоритети у творчості І. Карабиця 1960–1970-х років; розкрити стильове новаторство І. Карабиця в камерно-інстру-

¹ «Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70–80-х років ХХ століття» та «Украинская советская кантата и оратория. Эволюция жанровых разновидностей» [8].

² «Сад божественных песней» Івана Карабиця в контексті неobaroko європейського та українського [8].

³ «Сад божественных песней» Івана Карабиця – возрождение старинного жанра [8].

⁴ Про склад і ладову організацію фіналу Концерту для хору, солістів та оркестру на слова Григорія Сковороди («Сад божественных песней») Івана Карабиця [8].

⁵ Іван Карабиць. «Молитва Катерини»: історія створення, особливості жанру та драматургії [8].

ментальному жанрі; віднайти вияви неоромантичних тенденцій та риси інструментального театру.

Звернемо увагу на жанр, обраний композитором у «*Ліричних сценах*» для скрипки та фортепіано. Тут одразу ж на думку спадає визначення жанру опери П.І. Чайковського «*Євгеній Онєгін*». Можливо, цим композитор хотів відзначити особливу роль театральності, сценічності у даному творі, де скрипка і фортепіано – ніби два актори, що розкривають свою сценічну майстерність гри упродовж чотирьох контрастних мініатюр через призму власного світосприйняття та життєвого досвіду. З іншого боку, «*ліричність*» підкреслює неоромантичні тенденції творчості композитора. «*Ліричність*», до слова, стала характерною рисою для творчих пошуків композиторів 1970-х років ХХ століття як протиположність «*гострої безупинної боротьби стилєвих орієнтирів у зоні полярності й плюралізму образно-змістовних концепцій*» [11, с. 17]. Цікаво, що у ХХ столітті з'являються перші спроби наукового осягнення проблеми ліричного у музичному мистецтві. Зокрема, І. А. Татарінцева трактує ліричне «*як особливий спосіб художнього переосмислення митцем досвіду людських переживань, процесу сприйняття цього досвіду крізь призму індивідуальних почуттів, вражень, думок, що функціонує багаторівнево*» [11, с. 4].

Неоромантизм як явище 1970-х років ХХ століття характеризує і Г. Григор'єва: «*Найголовнішою властивістю сучасного романтизму (неоромантизму, курсив мій – О.Г.), слід вважати його прагнення відновити ті властивості і параметри музичної тканини, що на рубежі століть, а також у середині ХХ століття пережили глибоку кризу: колишнє руйнування тональності тепер обернулося відродженням на новому рівні тих норм мислення, які в складній еволюції, пройшовши через кризу і боротьбу множинних образно-стильових явищ, виявилися найбільш життєстійкими, що відповідають вічним законам краси музичного мистецтва, його образно-емоційним настроєм та змістовній сутності*» [2, с. 116]. Спробуємо вяснити це на прикладі детального аналізу.

Деякі музикознавці (М. Копиця, Г. Єрмакова) відносять «*Ліричні сцени*» до періоду тотального захоплення композитора сучасною композиторською технікою – додекафонією. Дійсно, твір здебільшого є додекафонним. За структурою чотиричастинний: I – *Moderato capriccioso*, II – *Andante rubato*, III – *Allegretto*, IV – *Andante espressivo*.

Так, **Перша** частина *Moderato capriccioso* написана у тричастинній формі. В образному забарвленні *Moderato capriccioso* можна

відмітити два психологічні начала: зовнішнє та внутрішнє, що є прикладами втілення у інструментальному жанрі принципів театру-«переживання» (згідно з концепцією К. Станіславського⁶). Втіленням зовнішнього – «суспільного оточення», життєвої дійсності людини є експресивне, емоційно-напружене звучання. Внутрішнє або особистісне має ліричний характер подання матеріалу: розмовність, речитативність, а звідси і камерність – уособлення голосу людини.

Перший розділ – *Moderato capriccioso* за обсягом – період (5 тактів + 5 тактів). Перше речення є компактним і завершеним за тематичним матеріалом. Вже тут, на початку твору, можна побачити рівень взаємозв'язку обох партій – їх діалогічність. Друге речення плавно переходить у середній розділ тричастинної форми. За жанровою ознакою весь даний розділ завдяки розміру 6/8, фактурі, широкому мелодичному диханню можна охарактеризувати як квазі-вальс або ноктюрн. Технічна сторона скрипкової партії вирізняється плавністю і широкою інтервалікою кантиленного типу із використанням різноманітних штрихів: ліг, стаккато, форшлагів.

Середній розділ *Meno mosso* – своєрідне психологічне заглиблення. У фортепіанній партії І. Карабиць використовує принцип поліфонічної імітації: спочатку у партії правої руки (т. 10-15), а потім – лівої (т. 15-20). У партії скрипки з кожним проведенням мелодичної лінії посилюється динаміка, розширюється діапазон, результатом чого стає кульмінація (т. 18-20).

Третій розділ – *tempo I* – займає всього п'ять тактів, де останні два (*Maestoso*) є кодою і кульмінацією всієї частини. Композитор розширює технічну базу партії скрипки, вводячи дубль-штрихи, широкий діапазон мелодичного руху тощо.

⁶ Відомо, що К. Станіславський за власною теоретичною системою розділяє театральне мистецтво на мистецтво представлення та мистецтво переживання. *Мистецтво представлення* є кінцевим результатом роботи актора із режисером, що виноситься на суд публіки, а *мистецтво переживання* є, навпаки, моментальним, або імпульсивним творінням людської емоції та почуття актора на сцені. Дана теоретична система знайшла своє втілення і в музичному мистецтві. Для музичного театру-«переживання» властиві драматичний конфлікт образних сфер: романтичного героя та зовнішнього світу (як наприклад, у «Симфонії-концерті для труби з оркестром» А. Красотова). А для музичного театру-«представлення» характерний театральний тип задуму твору (як наприклад, у «Концерті-буфф для віолончелі з оркестром» І. Асєєва), де присутні і риси жанрово-комедійного плану, і карнавалу тощо.

Друга частина «Ліричних сцен» – *Andante rubato* є новим етапом становлення психологічних відтінків двопланового образу скрипки: елегійно-заглибленого, філософського (який отримує розширений тип характеристики) (т. 7-10, 15-17) та дієвого, експресивно загостреного (т. 1-5, 14). Ці два начала, ніби дві сторони авторського «я», отримують своє втілення у тричастинній формі зі вступом та кодою, що різко розмежовуються вже самим композитором у вигляді темпових поміток: *Andante rubato* – вступ (т. 1-6), *Andante* – I розділ (т. 7-10), *Più mosso* (тт. 11-14) – II розділ (завершується однотактною каденцією скрипки – *Cadenza. Animando*), *Più mosso* – реприза (тт. 15-17) і *Tempo I* – однотактна кода (т. 18).

Цікаво, що така кадрова, мотивна різнобарвна побудова музичного матеріалу другої частини вже є прикладом театральності. Це ніби розмова, або принаймні, окремі мовні фрази актора (в даному випадку – скрипки). Діалогічність даної частини відчувається і у «перегукуванні» партій між собою та взаємодоповненні.

Треба наголосити і про особливу декламаційну побудову обох партій, що виявляється у русі не дуже широкими інтервалами, неначе спеціальному зверненні до тих самих нот, або подвійне повторення окремих звуків. Умовно кажучи, це чергування речитативу та арії, втіленням якого є партія скрипки, а оркестрову функцію виконує фортепіано.

Основне технічне навантаження лягає саме на партію скрипки. Тут можна побачити і використання композитором принципу поліритмії: у вигляді складних ритмічних групувань – довжин по 3, 5, 6, 9, а іноді і змін розміру ($3/4$, $6/4$, $3/4$, $4/4$, $3/4$). Все це є природним, бо відповідає музичному відображенню діалогу та ефекту людського мовлення. Показником технічної складності партії скрипки також є звернення композитора до подвійних нот (не лише октавних, але і у вигляді сексти, квінти, кварта), складної динаміки у каденції середньої частини тощо.

Третя частина «Ліричних сцен» звучить аттасса після другої, вона теж має тричастинну побудову. *Allegretto* є новою фазою розвитку двох провідних образів даного твору: експресивного та лірично-елегійного, які є уособленням двох начал особистості власного «я» композитора. Партія скрипки знову отримує солюючу функцію, яка підкреслюється наявністю складної віртуозної каденції-речитативу. Речитативність виявляється у двоголосному типі викладення; кадрово-мотивному стилі подання матеріалу, що обмежуються постійними паузами, ферматами, досить рухливою динамікою (від *mf* – *p*),

мелодичним діапазоном (від *g* малої до *d* другої, тобто звичний діапазон людського голосу), певними виконавськими складностями (подвійні ноти – секунди, кварта, квінти, сексти, септими у якості затримання, гліссандо тощо). Протиставлення двох елементів теми: глісандуючої секунди та гра парами стрибкоподібних інтервалів створює ефект діалогу. У цьому відчувається вплив інструментальної традиції Б. Бартока (зокрема, другої частини «*Гра нар*» Концерту для оркестру).

Намічена композитором сольна лінія партії скрипки отримує своє продовження у скороченій репризі *Allegretto* (об'ємом 10 тактів). Середній розділ продовжує також лінію діалогічності двох часточок теми, до яких приєднуються і пасажі септолей. Характерно, що партія фортепіано тут виконує роль зв'язуючої ланки: наявність складної ритмічної організації, протилежний рух скрипковій партії, нюансування, динамічні лінії тощо.

Andante espressivo або **фінал** «*Ліричних сцен*» і за задумом, і за машштабом, і за художнім втіленням є дійсно завершальною частиною усього циклу. Це підтверджують такі риси:

– у цій частині композитор подає філософсько-узагальнене світосприйняття власного «я», що є втіленням людського буття. Це підкреслюється стильовими алюзіями творчості композиторів-романтиків – Ф. Шопена (полонез *cis-moll* ор. 26 № 2 – вступ; опосередковано – Скерцо *b-moll*). Стильові паралелі І. Карабиця з епохою XVII–XVIII століть виявляються, зокрема, з духовною музикою Й. С. Баха – із властивою їй хоральної фактурою. Фактурно-темброва сторона частини близька фортепіанній творчості автора – прелюдії № 20 з циклу «*24 прелюдії*» для фортепіано (1967);

– застосування композитором принципу лейттемності, що виявляється у появі на гранях музичної форми частини двотактової зв'язки із характерним ритмічним малюнком (вступ – т. 1-3; після першого розділу – т. 14-15; т. 39-44 – епілог чи кода);

– тричастинна форма із розширеною репризою, каденцією скрипки та кодою;

– єднання обох партій (скрипки і фортепіано) у єдине ціле як у образному сприйнятті, так і за злитністю музичного матеріалу.

Andante espressivo є яскравим прикладом звернення І. Карабиця до сучасної композиторської техніки додекафонного типу (без окремо обраної серії: тема складається із 16 різних звуків, переважно хроматичного виду із варіантним повторенням окремих звуків двічі у різних октавах – *c, h, g, fis, e, d*), із поліфонічним методом мислення (імітація, неточний канон, дзеркальність тощо).

Розділи форми фіналу відокремлені появою основної теми партії скрипки в одному випадку з-за такту (т. 6-7 – I частина), в іншому – із сильної долі із зміщенням акценту (т. 25 – реприза), тобто автор звертається до принципу скорочення часу розгортання матеріалу, а звідси – динамізація останнього розділу частини.

У фіналі також отримує розвиток і фактура твору: від статичної акордово-хоральної партії фортепіано (I частина – т. 1-15; т. 25-29), двошаровості у вигляді «*бас-акорд*» – квазітанцювальна мелодія і тема у партії скрипки (середній розділ – т. 16-24) до акомпануючої, арпеджіоподібної (т. 31-33), а потім акордової фактури у партії фортепіано (т. 34-44). Квазітанцювальність є ніби продовженням другого ліричного образу твору і є новою якістю тематизму «*Ліричних сцен*».

Для технічної сторони партії скрипки характерні постійні регістри переключення, подвійні ноти, трелі, квінтолі, секстолі, септолі, низхідний з хроматичними звуками пасаж, що є одночасно каденцією.

Таким чином, «*Ліричні сцени*» для скрипки та фортепіано І. Карабиця є складним віртуозним, змістовним, багатоманітним із точки зору використання композиторських технік твором. Тут автор застосовує і тип побудови – театральні сцени (звідси і картинність циклу), і діалогічність викладення матеріалу; ансамблюву концертність (скрипка і фортепіано) та стильові алюзії до різних епох – Бароко, Романтизму, Сучасності. А ліричне «*як особливий спосіб художнього переосмислення*» та як вияв неоромантичних тенденцій у творі виявилось на рівні чуттєво-емоційних станів акторів-виконавців як відображення авторського «*я*» композитора; у діалогічній природі партій скрипки і фортепіано і, водночас, у монолозі духовних світів акторів-виконавців як уособлення автобіографічності; у подібності до людського тембру голосу в звучанні інструментів (розмовність, речитація); у лаконічному висловлюванні; у принципі розгортання музичного матеріалу – градації експресивного і лірично-елегічного начал та ін.

Виявлені в цьому творі особливості музичного мислення характерні також і для інших камерних творів І. Карабиця 1970–1980-х років – «*Музики*» для скрипки соло (1974), «*Концертного дивертисменту*» для фортепіано і струнного квінтету (1975), що є яскравими прикладами звернення І. Карабицем до принципів інструментального театру, у яких композитор намітив основні напрями і типи театралізації не тільки у власній творчості, а й в українській музичній культурі в цілому.

Література

1. Высоцкая М. Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева [Електронний ресурс] / М. Высоцкая. – Режим доступу: – http://www.karaev.net/t_vysotskaya3_r.html.
 2. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. Григорьева. – М. : Советский композитор, 1989. – 208 с.
 3. Єрмакова Г. Іван Карабиць / Г. Єрмакова. – К. : Музична Україна, 1983. – 48 с.
 4. Іван Карабиць. Список творів. – К. : Центрмузінформ, 2005. – 99 с.;
 5. Іваницький І. Ф. Український музичний фольклор / І. Ф. Іваницький. – Вінниця : Нова книга. – 2004. – 315с.
 6. Караев Ф. Лекція об інструментальному театрі (прочитана в московській консерваторії) [Електронний ресурс] / Ф. Караев. – Режим доступу: http://www.karaev.net/t_lecture_instrumtheater_r.html.
 7. Кужельний О. П. Основи режисури театралізованих видовищ і свят: навчальний посібник / О. П. Кужельний. – К. : НАКККіМ, 2012. – 140 с.
 8. Науковий вісник. Вип. 31. Vivere memento («Пам'ятай про життя») / [під ред. О. А. Голинської]. – К. : Центрмузінформ, 2003. – 230 с. – (Статті і спогади про Івана Карабиця).
 9. Розенберг Р. К проблеме театральности в творчестве композиторов Одессы [Електронний ресурс] / Р. Розенберг. – Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua_a-rozenberg-theatral.html.
 10. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури / К. Станіславська. – К. : НАКККіМ, 2012. – 312 с.
 11. Татарінцева І. О. Ліричне в концертній-симфонії 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Татарінцева І. О.; НМАУ імені П. І. Чайковського. – К., 2002. – 19 с.
-