

УДК 783.3+78.087.68]:781.6

Ірина П'ятницька-Позднякова
(Миколаїв)

АНАЛІЗ СТРУКТУРНИХ ЕЛЕМЕНТІВ МУЗИЧНОГО МОВЛЕННЯ ІВАНА КАРАБИЦЯ НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ХОРУ, СОЛІСТІВ ТА СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ «САД БОЖЕСТВЕННИХ ПІСНЕЙ»

У статті проаналізовано Концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісней» українського композитора Івана Карабиця, виявлено структурні елементи музичного мовлення композитора, що дозволило осягнути його ціннісні виміри.

Ключові слова: метод семантичного аналізу, структурні елементи музичного мовлення композитора.

В статье сделан анализ Концерта для хора, солистов и симфонического оркестра «Сад божественных песней» украинского композитора Ивана Карабица, выявлены структурные элементы музыкального языка композитора, что позволило осознать его ценностные уровни.

Ключевые слова: метод семантического анализа, структурные элементы музыкального языка композитора.

The Concert for Choir, Soloists and Symphonic Orchestra *The Garden of Divine Songs* by the Ukrainian composer Ivan Karabyts is analyzed in the article. The structural elements of the composer musical speech are revealed. It has given an opportunity to comprehend his value dimensions.

Keywords: the semantic analysis method, structural elements of composer musical speech.

Аналіз різних структурних елементів музичного мовлення в контексті цієї статті здійснено на прикладі одного з ранніх творів І. Карабиця – Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісней», що перекинув місток між епохами, чим сприяв подальшим творчим пошукам стильових діалогів другої половини ХХ ст. з їх характерним прагненням глибокого осягнення світу крізь призму уніфікованого розуміння митця. Звернення до віддалених у часі й просторі епох із їхніми антиноміями, що виявилися дивовижно близькими сучасним тенденціям за своїми духовними цінностями, сприяли появі неотенденцій [20, с. 291], що дозволили порушити доволі складні питання, завуальовані в метафоричний підтекст.

Цей діалог індивідуального з узагальненим отримав своє втілення на рівні музичного мовлення Івана Карабиця, який у складні для української музичної культури часи звернувся до жанрової моделі барочного концерту з його характерною поліфонічною фактурою, застосуванням різних типів кантових побудов [8, с. 95], музично-риторичних фігур, тембральних характеристик окремих інструментів, що набули символічного значення. Це дозволило актуалізувати як глибинні інтонаційні структури, що є віддзеркаленням психосемантики певного історико-культурного часу, так і особистісний вимір музично-мовної свідомості як прояв конкретної музичної культури. При цьому відбувся процес трансформації узуального (знаково-символічного) в особистісно-індивідуальне (образ-знак), де співіснують домінантні й додаткові смислові виміри.

Звернення І. Карабиця до творчості Г. Сковороди, «засновника філософського кордоцентризму», носія «космічної свідомості» [18], який утілює у своїй творчості ментальні риси української культури, було не випадковим, адже саме його творчість як «остання розкішна квітка старого життя, світогляду українського народу» [18] суттєво вплинула на формування свідомої позиції композитора, якого полонила «своєрідна мелодика староукраїнської лексики і мудрість та невмирущість відстоюваної в століттях думки» [3, с. 18]. Композитор наголошував, що був надзвичайно захоплений «підне-

сеним складом його думок і почуттів» і «самою особистістю філософа» [3, с. 18], який органічно поєднував старослов'янську й живу українську мови та церковнослов'янську лексику, що й надало його поезіям особливого колориту та звучання. Можливо, ця особливість соковитої, виразної мови поета-філософа надихнула І. Карабиця звернутися до текстів збірки, де за допомогою різножанрових мініатюр (віршів, пісень, панегіриків, псалмів, гімнів) було висловлено роздуми про сенс людського життя.

Окремі аспекти хорового концерту втілювалися в наукових розвідках багатьох дослідників. Зокрема, на смисловій парадигмі жанрової моделі барокового концерту, що мав прояв на рівні вільної композиційної структури частин та діалогічності викладу матеріалу, наголошувала Л. Рязанцева [10]. Необарокові пріоритети концерту розкрито в аналітичних працях А. Терещенко [14] та Л. Мельник [8], а різнопланову «змішаність» стилістики хорового концерту відзначила І. Таркова [15]. Аналіз символічних складових концерту розкрито в монографії Л. Кияновської. Дослідниця співвідносить їх і з «традицією християнської догматики й обрядовості, і з бароковою системою риторичних фігур, і з архетипами українського фольклору» [7, с. 129]. Незважаючи на різні аспекти аналізу твору І. Карабиця, у них наголошується на тому, що тут репрезентовано духовне споріднення з епохою бароко, але не в контексті стилістичної альянсу, а на рівні узагальнених жанрових ознак, що, поєднуючись із сучасною гармонічною вертикаллю, свідчить про зв'язок музичного тексту з традиціями інструментального концерту.

Попри те, що в сучасному теоретичному музикознавстві накопичено достатньо ґрунтовний шар аналітичних праць, де висвітлено різні аспекти хорового концерту, звернення саме до цього твору в контексті нашої статті зумовлене його особливою семантикою, завдяки чому різні музичні сфери втілено найбільш змістовно – від архетипічної до знаково-символічної, що вплинули на його смисловий вимір. Незважаючи на те, що це ранній твір композитора, у ньому найбільш яскраво репрезентовано ознаки індивідуального стилю, а елементи музично-граматичної системи, реалізовані на рівні структурних елементів музичного мовлення, набули свого розвитку в подальших опусах. Серед них – колористичність музичної тканини, її інтенсивна політембральна лінійність, особливе відчуття барви звука («підсвічування», «мерехтіння») [7, с. 98], семантична насиченість інтонаційних структур, метроритмічна просторовість тощо.

Перш ніж звернутися до власне хорового концерту І. Карабиця, є сенс згадати, що саме напередодні святкування 250-річчя з дня народження Г. Сковороди в 1971 році було видано лірико-епічну поему-симфонію П. Тичини «Сковорода». Новаторство складного синтетичного жанру поеми-симфонії відобразилося не лише на рівні форми, що побудована на зразок монументальної музичної (чотири частини – «Allegro giocoso», «Grave», «Risoluto» та «Finale»), але й внутрішньої драматургії з притаманною їй різновекторністю сюжетної лінії, поліметричністю й складним темпоритмом частин твору, поліфонією лейттематизму образів тощо. Знайомство із цим напрочуд яскравим літературним твором мало великий вплив на композитора, оскільки в ньому органічно поєдналися поліфонія думки й лейтмотивні обертони образу «мандрівного філософа», реалізувалася досить складна сюжетна канва, що містить як вертикаль, так і динамічну горизонталь, яка розгортається завдяки концептам-образам, наприклад смерті, зради, страху, болота, чорноти та ін. Це дозволило досягнути внутрішній світ Григорія Сковороди в «триєдності Буття», де наявне «брєнне, текуче та безкінечне». Саме ці глибинні виміри допомогли композитору Івану Карабицю передати світовідчуття Г. Сковороди, де взаємодіють макро- (всесвіт), мікро- (особистість) та знаково-символічний (біблейний) світи, крізь призму власного музичного мислення.

Сакральний простір збірки Г. Сковороди «Сад божественних пісень, що проросли із зерен Святого Письма», текст якої було покладено в основу хорового концерту І. Карабиця, також розгортається різновекторно та має як вертикаль (від земного до небесного, від дольного до горнього), так і горизонталь (духовне вдосконалення). Однак таке протиставлення не поляризоване, а має взаємообумовлений характер, роз-

криваючи пошук «шляху» в майбутнє, що позбавлене «марноти світу» й гріховності. Прагнення осягнути ці глибинні виміри через власне музичне мислення, відчуті живий імпульс тієї доби крізь призму світовідчуття мандрівного філософа дозволило композитору переконливо відтворити прихований у текстах Г. Сковороди одухотворений світ. Про це свідчить драматургічна основа концерту, що побудована за аналогією до поетичного тексту, де простежується той самий вектор у зображенні різних концептуальних образів: від «серця» як процесу самопізнання, крізь «життєві бурі» та «море світу», до пошуку «чеснот».

Композитор мислив сковородівську символіку як «питому прикмету українського духу», з її соковитими образами, чеснотами та «вадами людських різнопутій» у триєдності Буття, де природа, людське серце та Біблія «є тими трьома “книгами”, читаючи які, людина може пізнати єство речей» [18], а відтак – і себе саму. У такому органічному сплаві християнських догматів з українськими архетипічними образами й виник символ серця (кордоцентричність) як осереддя божественної сутності людини, як основа християнської моралі, як радість та джерело безсмертя.

Художній простір «Саду божественних пісень» Г. Сковороди – це семіотично насичений культурний текст, у якому віддзеркалено як реалії земного тогочасного життя, так і духовні прагнення, утілені в Слові. Ключовим образом усієї збірки був образ Саду як символічного поля, у якому проростуть «зерна» Життя. Із «зернини-епіграфа», що апелює до біблійної мудрості, «проростає» істина моралі й чеснот, котра плєкає й формує внутрішній світ людини, її духовний мікрокосм. Концепт «зерна» має символічні корені, а в розумінні Г. Сковороди – позначає «думку», що зринає в його творчості тоді, коли йдеться про ментальні речі. На це звертає свою увагу й такий дослідник творчості поета, як Л. Ушкалов, наголошуючи, що Г. Сковорода називав «Божим садом» «умиротворену людську душу»¹ й порівнював Біблію із чудесним садом, «оточеним непролазними чагарниками». При цьому «життя» для нього набуло концептуального значення й окреслило стрижень усієї збірки як композиційно, так і символічно. Це знайшло своє відображення в художніх образах квітучого саду (пісня 3), зеленої діброви (пісня 12), уквітчаного поля (пісня 13) та символах, зокрема барвистої веселки (пісня 16), верби над водою (пісня 18) тощо.

Кожна пісня збірки Г. Сковороди [11] має епіграф-зерно як своєрідний смисловий код, що виконує функцію символічного «зерна», з якого мають прорости чесноти людства. Джерелами епіграфів збірки Г. Сковороди є тексти, узяті зі Святого Письма, Старого та Нового Завітів. Навіть самі тексти пісень містять цитати з канонічних книг Біблії, зокрема Євангелія, Псалтирів, Апостольських послань Петра й Павла, книг пророків – Даниїла, Ісаї, Іони, Захарії, Єремії та неканонічної книги Ісуса – сина Сірахового, текстів православних богослужінь та молитов Церкви [17]. Звернення до біблійних текстів у збірці Г. Сковороди є органічним, адже творчість мандрівного філософа засвідчує злиття його свідомості з Біблією, що «утворена Богом зі світлих і таємних образів» і є «найдосконаліший та наймудріший орган» [19, с. 119]. Зокрема, епіграф із Псалтиря – книги молитов, що є «зерном» християнської моралі, з якого «проросли» нові тексти християнського богослужіння, узятий до кількох пісень, зокрема до 23-ої, на текст якої написано п'яту частину хорового концерту І. Карабиця.

Драматургічна єдність усього концерту І. Карабиця заснована на наскрізному розвитку форми. Концерт розпочинає соло тенора, що сприймається як своєрідний зачин, мелодика якого спирається на мелос українських ліричних пісень і старовинних кантів, а імпровізаційний характер і вільний плин мелодії подано в дусі думових речитацій. Соло тенора покладено на текст 13-ої пісні збірки Г. Сковороди «Ах поля, поля зелені...», що в оригіналі має таку помітку: «Из сего [зерна]: Изыдите от среды их... Прийди, брате мой, водворимся на селѣ. Тамо роди ты мати твоя (Пѣсьнь пѣсьней)» [12, т. 1]. У поетичному тексті реалістично зображено квітучу природу з її «зеленими полями», «кучерявими лісами», «травистими берегами» та «чистими потоками». Пейзажна лірика просякнута символікою й одухотвореністю, що складають

одну з естетичних засад складного художнього хронотопу поета, за допомогою якого він прагне досягнути людину і світ. Проте в тексті пісні існує й інший, алегоричний, сенс природи – «обробленої», якою є праведна душа людини, адже «у єдності з природою виявляється єдність людини із самою собою» [6, с. 101]. Соло тенора, що має характер вільної імпровізації з нерегулярною метричною пульсацією, змінює звучання флейти з авторською позначкою «*pastorale*» й нагадує сопілкові награвання. Рельєфний діалог тенора й флейти є своєрідним персоніфікованим образом мандрівного філософа, що має філософсько-споглядальний характер. Епізод завершується хором *tutti*, де поступове нашарування різних голосів на одній голосній з нюансу *p*, крещендууючи до *ff*, згасає луною на *pp*.

Наступний епізод розпочинає дует тенора й баса на текст пісні № 10 «Всякому городу нрав і права», що переносить уяву з «квітучого поля» в межі «світу». Літературний текст пісні є яскравим взірцем барокової культури, квінтесенцією народної мудрості, що, на думку Л. Ушкалова, набула форми філософської притчі. Завдяки синтезу книжної та народної мов пісня легко сприймалася, що сприяло появі великої кількості наслідувань як «фольклорного, так і книжного характеру» [6, с. 24], а згодом стала основою різних кантів. У тексті пісні використано чотиристопний дактиль, проте її лексика апелює до усної народної творчості, у якій «вирує» жива народна мова («в світє дума», «трещит голова», «чистий хрусталь» тощо). Як зазначає дослідник – архієпископ І. Ісіченко [4], текст пісні «Всякому городу нрав і права» у рукопису, що був збережений М. Ковалинським, мав епіграфом латинський вислів «*Solum curo feliciter mori*» («Дбаю лише про те, щоб щасливо померти»). Однак, як зазначає дослідник, після друку збірки пісень Г. Сковороди епіграф було змінено, що призвело до зміщення семантичного акценту, відповідно до якого увага зосереджується на «проростанні зерна божественної мудрості» в душі людини, котра живе серед спокус світу: «Блажен муж, иже в премудрости умрет и иже в разумѣ своем поучается святынѣ» (Сирах 14:21). Життя, на думку філософа, має бути зорієнтоване на чесноти, які слід плекати в собі, адже «лучше час честно жить, неж скверно цѣлый день».

І. Карабиць використав з тексту пісні тільки першу строфу та останній рядок, де рефреном звучить думка поета – «Как бы умереть мне не без ума», чим протиставляє тогочасному безладдю моральні чесноти й ідеали, сумління й «добре серце», що мають стати критеріями цінності людського життя. Не тільки поетичний текст відомої псалми, але й мотив, що був досить популярним завдяки його обробці М. Лисенком, композитор І. Карабиць свідомо змінює, хоча й трактує в дусі необарокових тенденцій свого часу. Перші рядки пісні «Всякому городу нрав і права» звучать у виконанні дуету тенора й баса, де в квінтові й октавні звучання інкрустовані гострі дисонанси, що асоціативно апелюють до «низового» [8, с. 95] бароко. Дует солістів органічно вплітається в хорівий унісон, що поступово набуває багатоголосного звучання й завершується фугато. Вокальна й інструментальна партії між собою співвіднесені, а їхнє чергування має чітку строфічну квадратність. Перша частина завершується фразою «А мнѣ одна только в свѣтѣ дума, Как бы умерти мнѣ не без ума», що звучить у хорovому розкладі з контрастними секундовими й квартовими співзвуччями. Однак у другому проведненні ця думка розгортається в оркестровому викладі з виразними секундами в кульмінаційних акордах, а в третьому – набуває імітаційного проведення.

В основу другої частини концерту покладено тексти двох пісень збірки Г. Сковороди – «Чолнок мой бури вихр шатает...» (Пісня № 29)² та «Видя житія сего я горе...» (Пісня № 17)³. Композитор не випадково звернувся до тексту 29-ої пісні збірки Г. Сковороди, де знову виникає образ моря, але цього разу воно постає у вигляді стихії, що як «вихр шатает» та «выспрь вергает». Загалом образ «моря», на думку багатьох учених [16, с. 65–66], був досить поширеним у літературі українського бароко й набув різноманітних метафор, зокрема «глибокого моря», «моря сліз», «моря пристрастей», «моря гріхів», «моря Божої хвали», «моря істини» тощо. У творчості Г. Сковороди цей образ найчастіше постає як небезпечний і зрадливий, як «море сві-

ту», що відповідало його глибокій релігійній свідомості, просякнутій духовним зв'язком з біблійною мудрістю про світ та природу людини. Алегоричні образи органічно співіснували у внутрішньому духовному вимірі філософа, а «шлях» до духовного прозріння мав своїм дороговказом образ Христа як життєдайну силу, прообраз досконалості та чеснот, як символ смерті «зовнішньої людини» й воскресіння «людини внутрішньої» [12]. Саме тому цей образ є небезпечним, спокусливим та зрадливим «морем світу», що став своєрідною алегорією тогочасної спотвореної гріховністю дійсності, котрої уникав Г. Сковорода.

Внутрішній світ вільної, позбавленої зовнішніх умовностей особистості філософа був близьким композитору І. Карабицю, який досить тонко відчув і відтворив його засобами барокового письма. Однак якщо літературна основа пісні має біблійний підтекст, то в концерті емоційний вектор спрямовано на внутрішні переживання особистості як складний процес пошуку власного «Я» на духовному рівні: «Ах нѣсть мнѣ днесь мира! И нѣсть мнѣ навклира. Се мя море пожирает!». Тому використання в другій частині концерту текстів різних пісень є не випадковим, адже вони за своїм змістовним наповненням передають експресію відчуття життєвої бурі, що вирує навколо.

Тематизм лірико-драматичного соло тенору, що звучить на фоні оркестрової звукозображальності, побудований на музично-риторичних фігурах, характерних для музичної естетики бароко, як-от: фігури «*suspuration*», що підсилюється оркестровим звучанням та фактурною насиченістю, тритонові ходи (фігура «*passus duriusculus*»), що ніби виростають з фактурно насиченої оркестровки, хроматизований мелодичний поступовий висхідний рух, що завершується колоритним септакордом на тремоло («Се мя море пожирает!») зі збільшеною квартою в низькому регістрі оркестру та ін. У контексті барокової естетики яскравий епізод прочитується як втілення ідеї протистояння спокусам зовнішнього світу, котра органічно продовжує хорове фугато «О горе сущим в нём!» [17; 18] як найбільш емоційно напружений фрагмент, що завершується діалогом хору й соліста-тенора. Хорова фактура неоднорідна й динамічна, з елементами діалогу між голосами.

Наприкінці другої частини звучить хорове фугато на слова з 19-ої пісні «Ах ты, тоска проклята! О докучлива печаль! Грызеш мене измлада, как моль платья, как ржа сталь. Ах ты, мука, люта мука!» [19; 20], що, на нюансі від *tr* до *pp*, сприймається як звучання внутрішнього голосу, котрий прагне знайти душевний спокій у вирі життєвих потрясінь. Напрочуд виразними є квінтові стрибки й поступові низхідні секундові інтонації, що сповнені внутрішньої напруги.

ІІІ частина концерту І. Карабиця написана на слова 12-ої пісні збірки «Не пойду в город богатий...»⁴. Соло баса, що уособлює духовну міць, висловлює глибоку думку про пізнання себе, яку підхоплюють спочатку тенори й альти, а потім – увесь хоровий склад [21–24]. В імітаційному проведенні досягається кульмінація в динамічному, багатоголосному викладі, що може бути потрактовано як квазіпартесний виклад. Наступний пасторальний епізод [25–27], у якому звучить флейтове соло на фоні витриманих квінт, завершується хоровим фугато «Не хочу ѣздить на море...» [28], що на фоні оркестрового супроводу набуває кульмінаційного моменту («Не хочу городов, не хочу чинов») [29–32] і сприймається як вольове ствердження позиції героя, котрий не піддався спокусам і життєвим звадам. Композитором використано різні техніки голосоведіння, зокрема гомофонну, імітаційну, однак переважає фуговане викладення.

Зображення природи є уособленням свободи духу та внутрішньої гармонії, що наділяє життєдайними силами, дарує спокій і «радість серця»: «О дуброва! О свобода! В тебя я начал мудреть, До тебе моя природа, в тебе хочу и умрѣть». Композитор досить тонко відчув маркованість використаних поетом образів природи й стихії моря, що в поезіях Г. Сковороди набувають метафоричного значення. Наступне проведення хорових та інструментальних епізодів завершується яскравою кульмінацією, де в контрастному гомофонно-гармонічному викладі з акордовою фактурою оркестру

озвучено основну думку поета про життєдайну силу природи [36–38]: «О дуброва! О свобода!..». Насамкінець пролунає короткий флейтовий імпровізаційний мотив на фоні витриманого звука, що вильтється унісонним звучанням в оркестровій кодї. Загалом у цій частині композитор застосував доволі багату палїтру поліфонїчних типів фактури (на це звернула увагу Л. Кияновська [7, с. 135]), що спрямовано на розкриття смислового вимїру поетичного тексту, який під впливом музичних засобів також набуває трансформацій.

Лїрико-філософською кульмінацією хорового концерту є четверта частина, в основу якої покладено текст 22-го вірша зїрки Г. Сковороди⁵. Поетичнї рядки про «смерть», яка спїткає всїх, хто марнує життя, узято з тексту 10-ої піснї зїрки й уведено в кульмінацію четвертої частини концерту – символїчне повернення матерїалу концерту до початку, своєрїдна матерїалїзація концепту «кола», котрий у творчостї Г. Сковороди мислився як символ, що «приховує в собі безмежне колесо Божої вїчностї» [17]. Композитор свїдомо доручає внутрїшнїй драматичнїй монолог тембру жїночого альту [39], що звучить пїсля фугатного оркестрового вступу, побудованого на розспївнїй музично-риторичнїй фігурї хреста, має лїрико-драматичне забарвлення й чергується з двоголосною фугою «Распрости вдаль взор твой» [41; 42]. Такий драматургїчний прийом свїдчить про глибоку семантику, яку композитор вклав у цей монолог, що вїдповїдає філософськїй концепції поетичного першоджерела. Смислову кульмінацію альтового соло, котра спїввїдноється в тексті з глибоким філософським *motto* «На коих вещах основал ты дом?», побудовано в музицї на імітацїйнїй поліфонїї, що носить пїднесено-речитативнїй характер [43]. Хорова двоголосна fuga, що пїдхоплює монолог альту, вїдїграє роль драматургїчної кульмінацїї, яка завершується поверненням до ляментозного соло. Особливо слїд наголосити на застосуваннї композитором фольклорних ритмоїнтенацїй, зокрема голосїнь. На цю особливїсть музичного мовлення І. Карабиця, що може бути вїднесена до «стабїльних знаків стилю композитора» [7, с. 136], звернула увагу дослідниця Л. Кияновська. Таке спостереження є досить глибоким, оскїльки звернення до жанру голосїнь простежується в багатьох вокальних та інструментальних творах митця.

Гротескову вїзуалїзацію й елементи звукозображальностї композитор застосував у епізодї «Смерте страшна, замашная, замашная косо» [45] на слова 10-ої піснї зїрки, що подана як драматична чотириголосна fuga. Зображена в тексті антитеза життя й смертї є досить глибоким розумїнням сенсу Буття. Думка про те, що перед смертю всї рївнї, має дуже давнє корїння, вїддзеркалене в духовнїй практицї українськїй ментальностї. На цьому наголошував Л. Ушкалов, розглядаючи її як версїю «ванїтативного мотиву» [17], що з латинського «vanitas vanitatum omnia vanitas» у перекладї Івана Огїєнка звучить як «марнота марнот» і має безлїч варїантів не лише в лїтературнїй творчостї, але й у народнїй мудростї, зокрема в українському прислїв'ї «Смерть не розбирає чина, а бере селянина і дворянина» [17].

У наступнїй епізод для показу вихору, який розмїтає «будинок з пїску», що уособлює марноту «людських рїзнопутїй», композитор уводить стрїмки висхїднї пасажи, котрї спочатку завершуються треллю, а в наступнїму епізодї – пронизливим глїссандо, утворюючи цим майже мїстичнїй образ «смертї з косою», досить поширенїй у культурї «низового бароко». Пїсля чотириголосної фуги знову звучить лїричне соло альту, до якого, нїби з глибин свїдомостї, долучається вїдлуння баса на нюансї *pp* з текстом початку 22-ої піснї «Распрости вдаль взор твой и разумны лучи» [53], що зосереджує увагу на кордоцентричному вимїрі серцебуття і є глибоким об'єднуючим началом. За допомогою інтенсивного поліфонїчного розвитку, представленої експресивним діалогом мїж особистїсним, внутрїшнїм та зовнїшнїм свїтом, композитор досить яскраво передав майже універсальнїй характер філософськїй антитези. Показово, що метроритмїчна вишуканїсть і мелодична імпровізацїйнїсть характеризують особистїснїй смисловий вимїр поета, у той час як експресивна динамїка й регулярна метроритмїка є уособленням зовнїшнього, «марноти свїту».

П'ята частина концерту створена на основі тексту 23-ої пісні⁶ збірки. Звернення композитора до тексту цієї пісні є свідченням глибокого переконання в цінності життя, яке слід витратити розумно: «Для чего ж мы жить желаем, Лѣт на свѣтѣ во семсот, Ежели мы их теряем На всякій бездѣлиць род?». Інтонаційна насиченість досягається завдяки наявності інтонаційних арок з попередніми частинами, що робить її найбільш важливою в плані загального драматургічного розвитку. Кульмінаційним епізодом є втілення думки про цінність кожної миті життя. Його виконує соло баса, до якого долучається спочатку другий, а потім – третій голоси: «Лутше час честно жить, неж скверно цѣлый день, Лутше один день свят от безбожнаго года, Лутше один год чист, неж десяток сквернен, Лутше в пользѣ десять лѣт, неж весь вѣк без плода». Тембрально розсвічена, ця думка стає важливим семантичним зерном твору, що свідчить про цінність «чеснот». Композитор використовує імітаційне й гомофонне голосоведення, що вибудовуються в складну хорову вертикаль і закінчуються динамічним, піднесеним звучанням, до якого долучається драматизм партії оркестру з домінуючими кварто-секстовими висхідними інтонаціями в пунктирному викладі. Завершується матеріал п'ятої частини пасторальним звучанням флейти [ц. 73, 74] й соло тенора [ц. 75] на слова з 21-ої пісні збірки «Ты – мати и дом, днесь ты вижу, днесь ты слышу», що за своєю побудовою та складом вибудовує місток до першої частини за рахунок тембрових асоціацій, чим замикає драматургічне коло. Прозора фактура, витримана в дусі барокових кантів, у поєднанні з дисонантною вертикаллю робить цю частину в ладотональному плані яскравим прикладом неостилію другої половини ХХ ст. і водночас є репрезентацією суто авторського його розуміння, що знайшло своє відображення в багатьох інших творах митця і може вважатися своєрідним знаком індивідуального стилю.

Остання, шоста, частина концерту побудована на словах із тексту 16-ої пісні збірки Г. Сковороди, із зерном-епіграфом «Дугу мою полагаю во облацѣ» (Перша книга Мойсеєва Буття 9:13). Саме в пізнанні самого себе й сумлінній праці духовного прозріння полягає сенс людського життя: «Прорасти земля былые травное, сирѣчь: Кости твоя прозябнут, яко трава, и разбоѣют». Ця думка напрочуд яскраво засвідчує зміну образу бурі й вихору бажаним спокоєм. Однак така пейзажна лірика є не літературним прийомом, а мистецькою концепцією поета, котрий бачив гармонію існування людини з природою. На переконання Г. Сковороди, саме природа спроможна допомогти подолати «марноту світу» й досягти внутрішньої гармонії, у той час як розрив з нею призводить до духовних втрат і небезпеки. Досить глибокий смисл укладено в такі слова: «Веселіе сердечное есть чистый свѣт ведра, Естли миновал мрак и шум мірскаго вѣтра», що апелює до старовинного вислову «Після дощу завжди гарна погода», який був досить популярним у бароковій літературі. Глибокий підтекст епіграфа лежить і в зверненні до книги Мойсеєва Буття, де вміщено глибоку думку про зв'язок людини з божественною мудрістю, символом якого в земному світі є веселка: «Я веселку Свою дав у хмарі, і стане вона за знака заповіту між Мною та між землею». Це своєрідний знак заповіту між Богом і його створінням, символ оновлення й чистоти, спасіння людства від спокусу світу, шлях до пізнання власної душі, крізь терни до одухотвореного стану.

Завершується концерт пасторальним флейтовим соло, що набуває тембральної персоналізації образу мандрівного філософа-поета, але цього разу рубатні переливи звучать просвітлено й піднесено, а заключні трелі прочитуються як знаково-символічний код, котрий несе в собі семантику Гармонії. Пасторальні флейтові соло дозволяють майже зримо уявити присутність філософа-поета як містичного Садівника, який закинув «зерна» Любові, що їх кожен має проростити у своєму серці. Упродовж усього концерту вони тричі звучать разом із соло тенора (I, III [ц. 25], V [ц. 73]), а в останньому розділі – завершують музичний твір, що є глибоко продуманим драматургічним прийомом.

Отже, композитор зумів органічно поєднати семантику барокового багатоголосся з елементами народнопісенного мелосу, для якого характерна розвинена мелізматика, імпровізаційність акапельного хорового багатоголосся із застосуванням *divisi* голосів

хорових партій, рухом консонантними й дисонантними інтервалами, що в кадансах набувають унісонного звучання, наявністю ритмо-мелодичних структур думних речитатив, застосуванням змішаного (модального й тонального) принципу ладової організації [15, с. 108], зверненням до різних способів перетворення фактури тощо.

На рівні композиційних засобів характерною особливістю концерту є органічне поєднання сольних і ансамблевих форм з *tutti*, що пов'язано з традиціями інструментального жанру концерту. Мелодичний розвиток має мотивно-інтервальну природу з ритмічною асиметрією, розподілений по різних щаблях багатоголосної фактури, що підсилює інтенсивність мелодики загалом. Експресії тканини музичного твору сприяє й характеристика звуку, що набуває індивідуалізованих характеристик і мислиться як звуковий об'єкт. Це стосується не лише його темброво-колеристичних особливостей, але й «пульсації» в кульмінаційних епізодах, що досягається за допомогою багатогаровості фактури й ритмічної напруги. При цьому тембральна характеристика звука має як зовнішній, так і внутрішній імпульс свого розвитку, різні градації висотності, зокрема щільність, розосередженість, дзеркальність, концентричність, симетричність, які в цілому формують архітектоніку звукового простору хорового концерту.

Варто відзначити й досить глибоке розуміння композитором фонетики вербального тексту, де навіть фонема набуває особливого тембрального забарвлення, що дозволяє їй «пульсувати» в контексті звукового простору. Це особлива семантика прийому, що апелює до асоціативного мислення слухача, але не до зовнішньо-зображальних, а філософських асоціацій, і свідчить про наявність у тексті позамузичного смислу.

Загалом музичний часопростір хорового концерту має чіткий вектор динамічного розвитку не лише на рівні метарежисури музичного цілого, але й окремих «музичних мізансцен», які, впливаючи на емоційну рефлексію слухача, мають психологічний підтекст. Під впливом музичних факторів структурні компоненти художнього мовлення отримують інше прочитання (вторинний синтаксис), а вербальні образи набувають зримих алюзій за рахунок застосування ефекту звукової динамічної хвилі. Цьому сприяють і текстові повтори, де розгортання музичної форми й нарощення вербального матеріалу (окремі слова, цілі синтагми) охоплюють різні елементи музичного тексту, текстові купюри, де вилучення окремих складових тексту (слів, строфи, рядка або цілих фрагментів) підсилює семантичне навантаження, текстові вставки та заміни з метою підкреслення смислових акцентів тощо. Усе це дозволяє вибудовувати асоціативний ряд із соціокультурним виміром минулого, що є своєрідною складовою невербальної комунікації та має безпосередній емоційний вплив.

¹ Див.: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://coollib.com/b/251320/read>.

² 29-та пісня збірки має зерно-епіграф : «Повелѣ бурѣ и протч» (книга Псалмів (106 (107):29) і «Кто сей есть, его же вѣтры, море послушают?» (неточна цитата з Євангелія від св. Марка (4:41)).

³ 17-та пісня збірки має зерно-епіграф: «Житейське море, що даремно хвилюється, та інше», у якому є звернення до Христа як Спасителя: «О Христе! Не даждь сотлѣть во адѣ!». Примітно, що слова «Житейское море воздвигаемое зря» узяті з ірмосу 6-ої пісні канону заупокійної Єктенії : Пісня 6, Ірмос: «Житейское море, / воздвигаемое зря / напастей бурей, / к тихому пристанищу Твоему притек, вопию Ти: / возведи от тли живот мой, / Многомилостиве».

⁴ Пісня № 12 має зерно-епіграф: «Блаженні вбогі духом, бо таких є Царство Небесне» (Євангелія від Матвія (5:3)). «Премудрість книжника в доброчесності святкування, а коли умаляється в діяннях своїх упремудриться» (Книга Ісуса, Сина Сирахового, 38:24). «Упразднитесь і разумейте» (Книга Псалмів 45 (46):11). Сенс цього епіграфа-зерна полягає в покладанні на волю Бога, що є вищою мудрістю та шляхом пізнання себе.

⁵ Пісня № 22 має зерно-епіграф: «Помни послѣдняя твоя, и не согрѣшиши (Сирах). Есть путь, мнящійся быти прав, послѣдняя же его – ад» (Притчи).

⁶ Пісня № 23 збірки має зерно-епіграф: «Изчезаша в суетѣ дніе... Искупующе время... Упразднитесь и уразумѣйте» (книга пророка Єремії (XX-18)).

1. *Багалій Д.* Український мандрований філософ Григорій. – 2-ге вид. – Київ : Орій, 1992. – 472 с.
2. *Драч І.* Григорій Сковорода (біографічна повість). – Київ : Молодь, 1984. – 216 с.
3. *Іваньо І. В.* Філософія і стиль мислення Г. Сковороди. – Київ : Наукова думка, 1983. – 270 с.
4. *Ісіченко І., архієпископ.* Сакральний простір «Саду божественних пісень» Григорія Сковороди // Слово і час. – 2013. – № 1 (625), січень. – С. 52–63.
5. *Канак Ф. Г.* Сковорода про єдність з природою як прикмету людського буття // Сковорода Григорій: образ мислителя. Збірка наукових праць. – Київ, 1997. – С. 100–111.
6. *Кияновська Л. В.* Сад пісень Івана Карабиця. – Київ : Дух і літера, 2017. – 288 с.
7. *Мельник Л.* «Сад божественних пісень» Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 31. Vivere memento : Статті і спогади про Івана Карабиця.
8. *Пільгук І.* Григорій Сковорода (художній життєпис). – Київ : Дніпро, 1971. – 264 с.
9. *Рязанцева Л.* «Сад божественных песней» Ивана Карабица – возрождение старинного жанра // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 31. Vivere memento : Статті і спогади про Івана Карабиця.
10. Сад Божественних пісень. – Харків : Майдан, 2011. – 128 с.
11. *Сінкевич О.* Біблійна основа «Саду божественних пісень» [Електронний ресурс] // Краківські українознавчі зошити. – Краків : Швайпольт Фіоль, 1995. – Т. 3–4. – С. 241–249. – Режим доступу : http://www.nestor.cracow.pl/Wydawnictwo/kzu_3_4/241_sinkewycz.htm.
12. *Сковорода Г.* Повне зібрання творів : у 2 т. [Електронний ресурс]. – Київ : Наук. думка, 1973. – Т. 1. – 531 с.; Т. 2. – 574 с. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/skovoroda/skov1.htm>.
13. *Терещенко А.* Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 31. Vivere memento : Статті і спогади про Івана Карабиця.
14. *Таркова І.* Про склад і ладову організацію фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру на слова Григорія Сковороди («Сад божественних пісень») Івана Карабиця // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 31. Vivere memento : Статті і спогади про Івана Карабиця.
15. *Ушкалов Л.* Світ українського бароко: філологічні етюди. – Харків, 1994.
16. *Ушкалов Л.* Українське барокове богомислення: Сім етюдів про Григорія Сковороду. – Харків : Акта, 2001. – 221 с.
17. *Ушкалов Л.* Григорій Сковорода: семінарії [Електронний ресурс] – Харків : Майдан, 2004. – 776 с.. – Режим доступу : <https://ru.scribd.com/doc/80645923/%D0%93%D0%A0%D0%98%D0%93%D0%9E%D0%A0%D0%86%D0%99-%D0%A1%D0%9A%D0%9E%D0%92%D0%9E%D0%A0%D0%9E%D0%94%D0%90-%D0%A1%D0%95%D0%9C%D0%86%D0%9D%D0%90%D0%A0%D0%86%D0%99-%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B4-%D0%A3%D1%88%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%B2-2004>.
18. *Чижевський Д.* Філософія Г. С. Сковороди (1934) // *Чижевський Д.* Філософські твори : у 4 т. – Київ : Смолоскип, 2005. – Т. 1. – С. 163–388.
19. *Чижевський Д.* Філософія Г. С. Сковороди. – Харків : Акта, 2003. – 432 с.
20. *Юджін І.* Неостилістичні течії в українській культурі ХХ ст. // Українська художня культура : навчальний посібник. – Київ, 1996. – С. 291.

SUMMARY

The Concert for Choir, Soloists and Symphonic Orchestra *The Garden of Divine Songs* by the Ukrainian composer Ivan Karabyts is analyzed in the article. The structural elements of the composer musical speech are revealed. It has given an opportunity to comprehend his value dimensions.

Despite of the fact that modern theoretical musicology has accumulated a substantial layer of analytical works that cover various aspects of the choral concert, the study of this particular work in the context of this article is determined with its special semantics, which enables to embody different musical spheres in its fullest content, from archetype to symbolic spheres that affects its semantic dimension.

Regardless of the data that it is an early work of the composer, it represents already the signs of the individual style, and the elements of musical grammar system, which has been implemented on the level of musical speech structural components. It also has received its development in the future opus. I. Karabyts style is characterized with the music colorfulness, its intense polytimbral linearity, a special color sense of sound (*backlight, blink*), the semantic richness of intonational structures, metrorhythmic spatiality and the like.

Attention is focused on the fact that the composer is able to combine the semantics of Baroque polyphony with the elements of folk-song melodies, which are characterized with the improvisation of choral acapella polyphony with the use of choral parties voices, the motion of consonant and dissonant intervals, that acquire a unison sound in the cadans, the presence of rhythm-melodic structures of recitation, the use of a mixed (modal and tonal) principle of tonal organization, an appeal to the various ways of converting textures.

It is noted that at the level of compositional means, a characteristic feature of the concert is the organic combination of solo, ensemble and other forms. It is connected with the tradition of the Concert instrumental genre.

Melodic development in the concert has motive-interval nature with rhythmic asymmetry and it is divided with the different levels of polyphonic texture, which strengthens the intensity of the melody in general. The sound characteristic is conceived as a sound object. It also contributes the piece expression. This applies both to its timbral-coloristic characteristics and to the *ripple* in the culminations, which is achieved with the use of stratified texture and rhythmic tension. At the same timbre characteristics of the sound it has both external and internal impulse of its development, various gradations of height, namely the density, dispersion, reflection, concentricity, symmetry, which is aimed to create the sound space of choral concert in general form.

Also deep composer's understanding of the verbal text phonetics is noted. The phoneme takes on a special timbre that allows it *to pulsate* in the context of the sound space. This is a special semantics that appeals to the associative thinking of the listener at the level of philosophical associations and indicates the presence of extramusical sense in the text. In general, the musical space of the choral concert has a clear vector of dynamic development not only at the level of meta directing of the musical entirety, but also separate *musical productions*, which have a psychological implication on a listener by acting on his emotional reflection. Under the influence of musical factors the structural components of the artistic broadcasting get another reading (second syntax) and verbal images become visible allusions through the application of the dynamic effect of sound waves. There are also other factors that contribute to it. Such as text duplications where the development of musical form and capacity of verbal material (single words, whole phrases) covers various elements of a musical text; the text of the bill, where the removal of individual components of text (words, phrases, stanzas, lines, or entire fragments) increases the semantic load; text insertion and replacement to underline semantic accents and the like. Such peculiarities are used to create an associative row with the social and cultural dimensions of the past and it has immediate emotional impact.

It should be mentioned that the composer's music dissemination is a complex symbolic space where the social and cultural codes are reflected in condensed form, which *can be read* according to the artist mind and may be embodied in artistic practices. Herewith the process of the usual (symbolic) into the personal-individual (image-sign) transformation occurs, where two dominant and additional semantic dimensions are present.

In Ivan Karabyts music deep intonational structures are actualized. They are the reflection of psychosemantics of a certain historical and cultural time, as well as a personal dimension of musical-linguistic consciousness, as a manifestation of a particular musical culture.

Keywords: the semantic analysis method, structural elements of composer musical speech.