

6. Fantaziya, (1890-1907), *Entsiklopedicheskiy slovar F. A. Brokgauza i I. A. Efrona* [Collegiate Dictionary F. A. Brockhaus and I. A. Efron], Saint Petersburg, available at: http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/105893/Fantaziya (access December 20, 2016). (in Russian).
7. Freyd, Z. (1998), Crowding out, *Osnovnyie psihologicheskie teorii v psihoanalize. Ocherk istorii psihoanaliza* [The main psychological theories of psychoanalysis. Outline of the history of psychoanalysis], Saint Petersburg, Aleteya, pp. 108–123. (in Russian).

УДК 78.041/.049; 784.5

Вікторія Драганчук

**УКРАЇНСЬКИЙ РЕЛІГІЙНО-ЕТИЧНИЙ ЕГО-КОНЦЕПТ
У ДИСКУРСІ “САДУ БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ”
ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ – ІВАНА КАРАБИЦЯ**

У статті проаналізовано втілення українського Его-концепту в творі І. Карабиця, що реалізує Сквородинський сенс життєтворчості – від “материнської землі”, через життєві хвилювання, до веселості Серця і перебування у Бозі. Відзначено символіку ліричного тенора як архетипу національного співу й асоційованої з філософом флейти-сопілки.

Ключові слова: Сквородинський архетип, веселість серця, необароковий концерт, партесний концерт, музична традиція.

Викторія Драганчук

**УКРАИНСКИЙ РЕЛИГИОЗНО-ЭТИЧЕСКИЙ ЭГО-КОНЦЕПТ
В ДИСКУРСЕ “САДА БОЖЕСТВЕННЫХ ПЕСНЕЙ”
ГРИГОРИЯ СКОВОРОДЫ – ИВАНА КАРАБИЦА**

В статье проанализировано воплощение украинского Эго-концепта в произведении И. Карабица, которое реализует Сквородинский смысл жизнетворчества – от “материнской земли”, через жизненные волнения, к весёлости Сердца и пребыванию в Боге. Отмечено символіку лирического тенора как архетипа национального пения и ассоциированной с философом флейты-сопилки.

Ключевые слова: Сквородинский архетип, весёлость сердца, необарочный концерт, партесный концерт, музыкальная традиция.

Viktorія Drahanchuk

**THE UKRAINIAN RELIGIOUS AND ETHICAL EGO-CONCEPT
IN DISCOURSE OF “THE GARDEN OF THE DEVINE SONGS”
BY HRYHORIY SKOVORODA – IVAN KARABYTZ**

Indeed correct development strategies of the state, without exaggeration, are formed in its spiritual sphere, which determines the development of all other areas of society. What a nation tends actually that it gets in end. Ukraine has an invaluable treasure; it is a reflection of the divine Word in the light of their own mentality, their collective inner “I”. It made by the “lover of the Holy Bible” from cossack family Hryhoriy Skovoroda.

Displaying of Ukrainian Ego-concept as Skovoroda’s metaphysical vision through the prism of Baroque musical discourse by Ivan Karabytz is analysed in the article. The composer constructed the dramatic line in a similar way to Skovoroda’s meaning of life making, from “maternal earth” through stormy excitement in life sea, to “Heart gladness” and to being in God. The symbols of lyric

tenor as “the national vocal singing archetype” (I. Prystalov) and associated with the philosopher flute-panpipe is noted during this study. I. Karabytz referring to Skovoroda’s poetry updates the genre of many voices concert, embodying its meaning in a modern style and continuing the tradition of “high” Baroque of Mykola Dyletsky and of the “golden age” of choral concert. This is reflected in contrasting comparison of parts (six parts of the concert are complex a binary form) and in using of certain features (but not the entire structure) as diatonic, episodic a cappella, especially the choral texture, polyphony and more. In general, see the intonational influences of choral chant in polyphony and folk singing in soprano, the combination of monodical, harmonic and polyphonic compositions, and the principles of modal and tonal thinking.

The prologue of the concert symbolizes Ukrainian cardiocentrism. Composer uses the tenor’s solo performing 13th song “Ah field, green field...” what echoes the “Song of Songs” by Solomon. Prologue shows a mother earth, small motherland, everyone saves cordial relationship and heartfelt unity with its nature. The work pans used the famous chant “For everybody town a temper and rights...” It was a philosophical parable about the possibility of spiritual immortality, the only way in which is crystal purity of conscience. The first lines are voiced tenor and bass duet, in which quasiisozorymic sound along with the octave, quint appear harsh dissonances that conjures grotesque “grassroots” baroque. In the final which is a clear imitation of many voices concert a cappella the choir sings solemnly the answer to the main question of the life meaning in light catharsis sounding: “The heart gladness is a pure light...” At the end the pastoral flute-panpipe melody sounds, it personified the philosopher Hryhoriy Skovoroda who knew the divine in yourself. It is a first Neobaroque concert in Ukrainian music.

Key words: Skovoroda’s archetype, gladness of heart, Neobaroque concert, many voices concert, music tradition.

Правильні стратегії розвитку держави, формуються без перебільшення в її духовній сфері, яка визначає розвиток усіх інших напрямів життєдіяльності суспільства. До чого *насправді* прагне нація, те, врешті, й отримує. Україна має неоціненний скарб – осмислення божественного Слова крізь призму власної ментальності, свого колективного внутрішнього “Я”, що здійснив вихідець із козацького роду, “любитель Святої Біблії” Григорій Сковорода. Наскільки ми сьогодні знаємо і, тим більше, використовуємо релігійно-етичну концепцію проповідника – актуальне питання, що змушує постійно звертатися до його спадщини, маючи надію на її осмислення широким соціумом як через вербальні тексти, так і крізь призму музичного відображення, що розпочав робити сам філософ-музикант Г. Сковорода.

Після століть майже повного мовчання Сковородинська тема “відкривається” в сучасній музиці у 1971 році Концертом для хору, солістів та оркестру “Сад божественних пісень” І. Карабиця, написаним до 250-річчя від народження філософа. Твір був продовженням пошуків молодого композитора у вокальному жанрі, започаткованих “Vivere memento” на слова І. Франка і, водночас, перегукувався з поемою-симфонією “Сковорода” Павла Тичини, виданою у ті ж роки з нагоди ювілею філософа. А головне – він став першим необароковим концертом, що віддав данину творчості М. Березовського і Д. Бортнянського, тим самим продовживши континуальність української музичної традиції, знаковим жанром якої є великий хоровий концерт, художній символ для озвучення універсальних ідей людства. Прикметно, що до текстів (латинських) Г. Сковорода композитор звернувся і наприкінці життєвого шляху, з нарисів ненаписаного твору виникла Елегія для струнного оркестру І. Карабиця – В. Сильвестрова (2000...2002).

Звичайно, дуже складно було сповна висловити релігійне, метафізичне світовідчуття у 1970-х роках. Як згадувала дружина композитора М. Копиця, ідею написати твір на тексти Г. Сковорода підказав відомий філософ С. Кримський. І. Карабиць, який належав до набожної сім’ї, при виданні клавiру довго боровся за те, щоб у назві залишили “божественних”... [4, с. 17]. За словами митця, що наводять ряд дослідників, “звернувшись до творчості Григорія Сковорода, я захопився надзвичайно – і не тільки піднесеним складом його думок і почуттів, а й самою особистістю поета, його дивовижним життям. Полонили мене і своєрідна мелодика староукраїнської лексики, і мудрість та невмирущість відстоюваної у століттях думки” [2]. Тому,

як акцентує Л. Кияновська, звернення до постаті Г. Сковороди бачиться зовсім не “датським”, а філософсько-естетичні постулати мислителя, його трактування християнських ідей стало суголосним тим настроям і потребам, які виникали в колі української інтелігенції покоління “шістдесятників” і самого І. Карабиця. Ці постулати, переосмислені зі сучасних позицій, дослідниця визначає в трьох тезах: концерт у національному хронотопі як демонстрація позиції шістдесятництва, що опиралася все більшому наступові стагнації; кореспондування символіки завжди актуальних і понадчасово універсальних текстів Г. Сковороди до вільної людини в ситуації брежнєвської ідеології; багатовимірність, що виникає у процесі “езопового діалогу” композитора з поетичними текстами минулого – для концерту притаманні риси і старовинного канту, і барокового концерту, і фольклорно-імпровізаційні та ритуальні джерела, і театралізованість вертепу й барокової опери з афектами [3].

Які ж риси цієї аури привніс І. Карабиць у дискурс з Г. Сковородою? З урахуванням генетично-родинного, “...корінневе відчуття патріотизму, не кон’юктурно-галасливого, а внутрішньо-глибинного, було притаманне Іванові до кінця життя... Почуття відповідальності за живих, співчуття і любов до скривджених дається Богом як талант, – це риси людяності” [4, с. 17]. У цьому – особлива “аура композитора”, що висвітлюється різними відтінками Музики як “своєрідна духовна багатовимірність, що проростає особливим, притаманним цьому митцеві змістом” [4, с. 11]. Саме крізь призму особистості композитора, у багатовимірності дискурсу зі словом Г. Сковороди втілюється український Его-концепт у “Саду божественних пісень”.

Концерт докладно проаналізований у статтях Л. Мельник [5], Л. Рязанцевої [7], І. Таркової [9–10], А. Терещенко [11] та ін., цілісно постаті митця присвячені брошура Г. Єрмакової [2], монографія Л. Кияновської (рукопис) [3], дисертаційне дослідження О. Гуркової [1], у низці праць автори вивчають окремі аспекти творчості митця.

Мета статті – виявити сенс українського Его-концепту як метафізичної візії Г. Сковороди, репрезентованої у музичному дискурсі твору І. Карабиця.

Що каже нам Г. Сковорода? “Світ ловив мене, та не спіймав” – у написі, що поєднує життєвий і післяжиттєвий світи філософа, виразився маніфест Свободи і волі до її досягнення як вищої цінності. “Не впійманий” пристрасно-гріховним світом, мислитель піднявся вище цього світу, запалив світло свого Серця, і показав нам у національно-характерній формі, крізь псалми і притчі, сенс Христового вчення самовдосконалення як “святий спокій радості Серця”, чого досягають у саморефлексії. У метафізичній концепції мислителя божественне світло є, водночас, радістю серця і постає у свободі (від пристрасей і матеріального світу, що “...не спіймав”), як синтез святого спокою – кордорефлексії (на протигагу “сатанинському” хвилюванню) та воledії, “пробудження” для подвигу самопізнання. Проектуючи описані вище ідеї “пробудженого” філософа на структуру української національної ментальності, бачимо кордо-первнєву “радість серця” і воле-первнєву “міць духу” як грані божественного у людині, яке досягається у самопізнанні, “пробудженням” у собі світла божественної Любові.

У збірці “Сад божественных пѣсней, прозябшій из зерн священнаго писанія” – “поетичній автобіографії” філософа, відлунні його напружених духовних змагань [12, с. 19], він залишається глибоко віруючим, вивисуючись над лещатами й ортодоксальної церковної, і антицерковної доктрин.

Іван Карабиць, звертаючись до поезії Григорія Сковороди, актуалізує жанр партесного концерту, втілюючи його сенс у модерній стилістиці, продовжуючи і традиції “високого” бароко М. Дилецького, і “золотої доби” хорового концерту. Це проявляється у контрастному зіставленні частин (шість частин концерту становлять складну двочастинну форму) та у використанні таких окремих рис (а не всієї структури) як діатонічність, епізодична акапельність, особливості хорової фактури, поліфонічність тощо. При цьому використовує народно-ладову діатоніку, яка у накладанні голосів створює сучасні кварто-секундові звучання, а її народний колорит проступає в унісонах і паралелізмах. У цілому в творі вбачають інтонаційні впливи знаменного розспіву в хоровому багатоголосі та пісенності у сопрано, поєднання монодійного, поліфонічного і гармонічного складів, ладових принципів модального й тонального мислення, в результаті чого “парадоксальність таких сполучень і викликає надзвичайний естетичний ефект” [10, с. 108]. Дві великі частини композиції яскраво

відображають дві національно-ментальні грані, тому концепцію концерту в сенсі втілення релігійно-етичного Его можемо трактувати як досягнення божественного стану “веселості серця” через здобуття свободи саморефлексії і волевиявлення. Це створюється усім комплексом засобів – від вибору текстів філософа до загального музичного втілення та конкретної інтонаційно-лейтмотивної акцентуації окремих смислів.

Пролог розпочинається зі соло тенора, що виконує 13-ту пісню “*Ах поля, поля зелені...*” із зерна: “Зійдїть із середовища їхнього...”, “Ідїть у село, яке перед вами”, “Там повила тебе мати твоя”¹ з “Пісні над піснями” Соломона. Л. Ушкалов стверджує, що Г. Сковорода говорить про сільську ідилію (типовий буколїчний образок – квітучі поля, пастух, вівці, чисті струмки, спів птахів і сопілки) та мудрий спокїй, нав’язуючись до поезії Вергілія: за епіграф до раннього автографа цієї пісні слугують слова з “Георгїк”: “*O fortunatos nimium bona si sua norint agricolas!*” – “О, над усе щасливі хлібороби, аби тільки вони відали про своє добро!” [12, с. 20]. Пролог є яскравим кордоцентричним символом: він показує материнську землю – малу батьківщину, з якою зберігає сердечний зв’язок кожна людина (біблійне “зерно”) і демонструє сердечне єднання з природою “райської” батьківщини – полем, лісом, ріками, де за щастя померти.

Іван Карабиць вкладає початкові кордоцентричні рядки у уста ліричного тенора. Хто такий ліричний тенор в українській традиції? Це – архетип національного вокального співу, обґрунтовуючи який І. Присталов висловив ідею про образно-семантичне навантаження та естетизацію ліричного тенора, для якого притаманні найвиразніше інтонування у високому регістрі, широкий вокальний діапазон і високорозвинена техніка мелізматичного співу в контексті ліричної образної модальності й піднесеного і статично-урочистого виконання відповідних оперних партій [6, с. 7]. Соло тенора виконує дві перші строфи у дусі розспівної народної пісенності чи то світського (побутового) канта. Натомість далі, коли змальовано “*жайворонок меж полями, соловейко меж садами...*”, “*музикою воздух растворенный...*”, “*и на всю свою свирѣль выдает дрожливый трѣль...*”, композитор забирає поетичний текст, а залишає тільки музику – соло флейти, яка виспіває сопілкові пасторальні награші зі соковитими трелями. Отож, надзвичайно влучна знахідка композитора: соло ліричного тенора – архетипу українського вокального співу, у поєднанні з флейтовим награвшем – це персоніфікований символ самого Г. Сковороди – мандрівного філософа-музиканта, який співав власних пісень й у мандрівках ніколи не розлучався з флейтою або сопілкою (як і з Біблією та своїми писаннями). У творі флейтові соло звучатимуть у вузлових драматургічних моментах, ними розпочинається і завершується концерт.

Перша частина “*Всякому городу нрав и права...*” за піснею 10-ю із зерном з книги Ісуса, сина Сирахового: “Блажен муж, що в премудрості помре. І що в розумі своїм повчається святині” [8, с. 291]. Попри “дух сатиризму”, це метафізична поезія, що за ідейним та образним ладом нагадує старожитні лірницькі пісні про Страшний суд, святого Миколая, хресну муку Спасителя й особливо псалму “Нема в світі правди, Правди не зиськати”. З іншого боку, пісня є наслідуванням “Оди до Мецената” Горация, де у “пороках черні” криється безладна мішанина пристрастей, якої мудра людина повинна цуратися [12, с. 19]. Сковорода “створює чи не найліпшу в українській метафізичній ліриці набожну пісню про світове “різнопуття”, а власне – про “ліву”, погибельну, та “праву”, спасенну, дороги людського життя” [12, с. 20].

Відомий кант став філософською притчею про можливість духовного безсмертя, єдиним шляхом до якого є кришталева чистота совісті. Перші рядки виголошує дует тенора і баса, у квазіізоритмічному звучанні яких поряд з октавами, квінтами з’являються різкі дисонанси, що викликають асоціацію з гротеском “низового” бароко. Так звучать перші рядки: “*Всякому городу нрав и права; Всяка имѣет свой ум голова...*”. Композитор не подає розлогу розповідь про те, хто як проводить життя, в яких буденних клопотах його марнує. Не введено

¹ Тут і далі біблійні цитати подані за виданням творів Г. Сковороди під редакцією В. Шевчука, який зазначив, що цитати зі Святого Письма, які Г. Сковорода часто подавав у вільному перекладі, в пропонованому виданні перекладені за авторським текстом із посиланням на сучасний переклад Біблії (Британське і Закордонне Біблійне товариство, Лондон, 1962), що здійснив І. Огієнко [8, с. 289].

до цієї частини концерту і слів про “смерть з косою”, яка неминуче спіткає усіх, хто змарнував життя у клопотах: *“Смерть страшна, замашина косо! Ты не щадишь и царских волосов... Кто ж на ея плюет острую сталь? Тот, чья совесть, как чистый хрусталь...”* Ці поетичні рядки композитор “приберіг” для драматичної чотириголосної фуги в кульмінації четвертої частини, у зоні “золотого січення” концерту, натомість першу частину завершує частину риторичним: *“А мнѣ одна только в свѣтѣ дума, Как бы умерти мнѣ не без ума.”* Це хорівий епізод з контрастуючими унісонами, секундами і квартами, які “підхоплює” оркестр, скандуючими кульмінаційними акордами з виразними секундами, а у третьому проведенні – імітаційністю, що викликає аналогії вже до “високого” бароко.

Друга частина *“Чолнок мой бури вихр шатает...”* написана на дві пісні. Пісня 29-та є останньою за часом написання зі “Саду...”, в якій здійснюється покаяння, за зерном “Укінець такого “Повели бури” та інше”. “Хто ж це такий, що вітрам і воді наказує, і вони його слухають?” (Євангеліє від Луки, VIII – 25)”. Поет звертається до біблійного сюжету утихомирення Ісусом Тиверіадського озера, і Христос уподібнюється йому до Петри – кам’яної скелі, де той сподівається знайти пристанище після життєвих бур: *“О Маріин сыне! Ты буди едина Кораблю моему брегом... Избави мя от напасти, Смири душе тлѣнны страсти, Се дух мой терзают, Жизнь огорчают, Спаси мя, Петра, молюся!”* Інша пісня – 17-та, названа *“Видя житія сего я горе...”*, за зерном “Житейське море, що даремно хвилюється, та інше”, де автор, вражений життєвим горем, прагне пристати до “пристані тихої” і звертається до Спасителя: *“О Христе! не даждь сотлѣть во адѣ!”* Ведучим знову є тенор, звучить його лірико-драматичне соло на фоні звукообразальності в оркестру, що покликана показати картину плескоти хвиль, на яких хитається корабель життя героя. Тематизм соло та супроводу базований на яскравих музично-риторичних фігурах: афективні секундові “зітхання” – фігура виражальної дії “*suspiration*”, які в оркестрі подвоюються, згодом потроюються і насичуються далі шарами фактури; проникають тритонові ходи – фігура “*passus duriusculus*”, котрі ніби прагнуть “вистрибнути” з кола “*suspiration*”, що асоціюється із життєвими негараздами. Напруження постійно збільшується, хроматизована мелодика крок за кроком рухається вгору, опановуючи все наступні вершини, аж до кульмінаційного *“Се мя море пожирает!”* на фоні тремоло септакорду з доданою збільшеною квартою у низькому регістрі оркестру. Цей епізод у контексті кордоцентричної концепції – яскравий приклад “боріння” всередині свого Серця, що проживає людина, яка захлинається у вирі бурхливого життя. Пошуки продовжує хор у фугато про горе “житія сего”, який стверджує трагічну кульмінацію частини *“О горе суцим в нём!”* і завершальний епізод соло тенора й хору. Тут є відмінність концепцій поетичного і музичного творів: останній у другій частині зосереджений на переживанні тягот бурхливого душевного життя, без звернення до Христа-Спасителя, яке є ключовим у Г. Сковороди. Звичайно, історико-політичні умови створення концерту в радянську добу не давали авторові змоги демонструвати таку відверту релігійність, отож, частина завершується неупокореним сенсом: *“Ах, нѣсть мнѣ днесь мира И нѣсть мнѣ навклира... Ах ты мука, моя мука!”*. Він символізує “тоску” Серця, що “пожирає” героя. Це той негативний стан, котрий Г. Сковорода показує як антитезу до радості серця як божественного стану і, відтак, вищого блага людини.

Відповідь, до чого потрібно прагнути, дана у третій частині *“Не пойду в город богатый...”* за піснею 12-ю. Вона виникла із зерна “Блаженні вбогі духом” (Євангеліє від Матвія, V – 3), тобто “Премудрість книжника в доброчасності святкування, а коли умалється в діяннях своїх, упремудриться” (Сирах). “Змалійте і розумійте...” Отож, “блаженні вбогі духом, бо таких є Царство Небесне”. Духовна вбогість, тобто постійний **шлях до богоєднання, або перебування “в Бозі”**, як це вживав Г. Сковорода, і водночас визнання божественної вищості, противага гордині, що Іоанн Золотоуст назвав “смиреномудрієм”. Мудрість у всьому бачити вищу волю Бога – сенс цього зерна. Філософ вказує, що у природі варто шукати стан божественної гармонії, що приносить веселість та спокій – ту саму радість серця, котра є божественним станом людини, і повторює це у приспіві: *“О дуброва! О зелена! О мати моя родна! В тебѣ жизнь увеселенна, в тебѣ покой, тишина!”* Для здійснення самопізнання людині потрібні “здравый ум” та “умности Христовы”, “хлѣб да вода”, “покой да воля свята”, і якщо до цього “грѣх еще побѣдитъ”, то це є найважливіша “вигода” людини. Таким чином, у пізнанні

Христового вчення, у спокої та свободі, що є у “дуброві” – такому любимому українцями, предвічному гаю, символі єдності з природою, – бачить Г. Сковорода здійснення життєвого шляху: *“О дуброва! О свобода! В тебѣ я начал мудрѣть, До тебе моя природа, в тебѣ хощу и умрѣть”*¹. У музиці домінує сольючий бас, який символізує силу “смирennemудрія”. До нього долучаються хоріві голоси, що поступово нашаровуються імітаційно до кульмінації в епізоді-фугато у квазіпартесному викладі.

Після пасторального інструментального епізоду з флейтово-сопілковими награшами на фоні витриманих квінт знову звучить хорове фугато *“Не хочу ѣздить на море б...”*, уже на фоні оркестрового супроводу, яке доходить до кульмінації *“Не хочу городов, не хочу чинов”* – патетичного висловлювання, що є квінтесенцією вольового спротиву життєвим звабам. Після ще одного чергування хорового та симфонічного епізодів пасіонарно декламується генеральна кульмінація третьої частини, де композитор проводить головну ідею філософа – *“О дуброва! О свобода!..”*, підкреслену контрастним викладом – гомофонним, куди “на мить” проникає імітаційність, на фоні останнього витриманого звуку з’являється короткий флейтово-сопілковий нагрощ, і яка знаходить завершення в оркестровій коді з підкреслено-урочистими унісонними звучаннями.

Таким чином, український релігійно-етичний Еґо-концепт у першій великій частині концерту “Сад божественних пісень” зосереджений у кордоцентричній радості Серця й обов’язковою умовою має душевний спокій як перебування “у Бозі” та свободу, виплекану з другого, вольового первня. Тому в другій частині здійснюється перенесення здобутої внутрішньої свободи на терени зовнішні, що є свідченням воле-прагнення національного Еґо. Відбувається це не відразу, а у процесі всього подальшого розвитку, що відштовхується від лірико-драматичного центру концерту, зосередженого у четвертій частині зі шести *“Распрости вдаль взор твой”*, написаний на пісню 22-гу за зерном “Пам’ятай про останнє своє і не соґришай” (Сирах). “Буває, дорога людині здається простою, та кінець її – стежка до смерті” (Приповісті Соломонові, XIV – 12). У Г. Сковороди бачимо подібне твердження: *“Є шлях, що виглядає як правдивий, а в кінці його – пекло”*.

Соло альтя спочатку нагадує барокові арії з багатою орнаментикою, його початкова фраза побудована на розспіваній музично-риторичній фігурі хреста, в якій поєднано чисту і зменшену кварта. Таке зіставлення кварт у цій фігурі використав Б. Лятошинський у хорі на вірші Т. Шевченка “Тече вода в синє море”, а також в інших творах. Якщо у Б. Лятошинського ця фігура має напружено-драматичне вираження, то в І. Карабиця – лірико-драматичне. Альтове соло чергується з хоровими епізодами, в тому числі з двоголосною фугою “Распрости вдаль взор твой”, а згодом стає рубатно-речитативним – *“На коих вещах основал ты дом?”*. Композитор користується звукообразальністю для показу вихору, що розмітає “будинок з піску”, вводить в оркестрі фігуру зі “злітаючого” вгору пасажу, що завершується треллю, а в наступному епізоді пронизливим гліссандо, “підстрибуючими” звуками створює містерійну картину “танцю смерті”. Це гротескний епізод *“Смерте страшна, замашная, замашная косо”*, написаний на текст завершення пісні 10-ї “Всякому городу нрав и права...” на типовий для “низового” бароко сюжет про “смерть з косою”. Драматична чотириголосна fuga слугує яскравим контрастом до ліричного альтового висловлювання. Частина завершується соло альтя, що остаточно встановлює кордоцентричний настрій.

П’ята частина *“Лутче час”* створена за піснею 23-ю “О дражайше жизни время...”. Автор вказує зерно так: *“Із цього: “Зникають у марноті дні” (Книга пророка еремії, XX – 18). “Час відкупу... Відступіть і зрозумійте”*. Сковорода твердить про швидкоплинність життя, марні трати часу на пустопорожні справи, про невороття часу і робить висновок, який цитує І. Карабиця: *“Лутче 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.”* Після гротескного епізоду про смерть відбувається наростання напруження, що знайде вихід уже в завершальному апофеозі. Для динамізації розвитку

¹ У такому “предвічному гаю” бачив свій рай і Т. Шевченко, де “веселенько заспіваєм”, що написав у передсмертних рядках (“Чи не покинуть нам, небого...”, 14 лютого 1861).

залучаються інтонаційні матеріали з різних частин концерту, чергуються імітаційні фрагменти з гомофонними, використовуються фонічні ефекти паралельних тризвуків і фактурних нашарувань у хоровому звучанні. Це посилюється драматичним тематизмом у партії оркестру, з опорою на кварто-секстові висхідні інтонації у пунктирному викладі тощо. Завершується частина соло флейти і соло тенора, як арка з першої частини. Тенор озвучує фрагмент тексту пісні 21-ї *“Щастіє, гдѣ ты живеш? Горлицы, скажите!..”*, де Г. Сковорода стверджує, що *“все є любов...”* та вказує на внутрішнє знаходження щастя: *“Перстом мене не торкай, бо так не пізнаєш, зовні мене не шукай, бо не відшукаєш”*, а І. Карабиць завершує соло словами, зверненими до щастя: *“Ты мати и дом, днесь ты вижу, днесь ты слышу!”*

Шоста частина *“Прошли облака. Радостна дуга сіяет...”* за піснею 16-ю – фінал-апофеоз концерту. Вона виросла із зерна *“На цю силу: “Я веселку свою дав у хмарі”* (Буття IX – 13). Григорій Сковорода співає гімн життю, основа якого – *“веселість сердечна”*, адже лише в радості серця живе людина, натомість туга є не-життям, є смертю: коли *“кволості край, встав я із гроба”*. Ця частина – яскраве наслідування партесного концерту, відповідно, вирішена майже цілком а саррелла. Світло веселості створюється уже в першому акорді – мажорному тризвуку *“С”*, яким, до речі, й закінчується концерт, а також у діатонічному розвитку тематизму, у домінуванні *“небесного”* колориту партії сопрано (чи не вперше у концерті), у тематизмі, де вирізняються висхідні квінтові, секстові та октавні ходи, які відтіняють акорди квазінародної квартово-секундової будови в партії оркестру. У ясно-катартичному звучанні гармонічного викладу з тональною опорою A-fis хор урочисто проводить відповідь на головне питання про сенс життя: *“Веселие сердечное есть чистый свет ведра...”* – світло небес бачить проповідник саме у своєму Серці, в його радісному настрої. На фоні завершального мажорного тризвуку звучить пасторальний флейтово-сопілковий награв, персоніфікований із Г. Сковородою, що пізнав божественне у самому собі.

Музичний дискурс концерту *“Сад божественних пісень”* І. Карабиця, митця, що *“мислив серцем”*¹, актуалізує світоглядну картину українського генія Г. Сковороди. Її головні аспекти – про макро- (Всесвіт), мікро- (людина) і символічний (Біблія) світи, про Серце (що називаємо символом Сковородинського архетипу) як вмістилище Бога в людині та подвиг його самопізнання, про божественне світло і про *“сродну працю”*, яка уможливило розвинути даний Богом талант, а також ті, які крізь призму сучасного музичного мислення показує І. Карабиць – про веселість Серця як божественне відчуття та пристрасті, що його руйнують, і *“кришталеву совість”*, що є джерелом безсмертя. Ці ідеї, які філософ читає у Біблії, де *вбачає основою християнства не скорботу, а радість*, є надзвичайно сучасними – вони підтверджуються останніми дослідженнями квантових наук і якнайточніше й найповніше змальовують моральні чесноти людини і народу. Композитор побудував драматургічну канву твору в аналогії до Сковородинського сенсу життєтворчості, провівши лінію розвитку від *“материнської землі”*, через хвилювання у морі життя і до веселості Серця, до перебування *“у Бозі”* як подвигу самопізнання; а у стилістичному вирішенні поєднав три вагомні музично-ментальні сфери – глибинно-національну, виражену пісенними пластами і символікою національно-характерних ліричного тенора і флейти-сопілки, алюзією до *“золотої доби”* української філософії та музики і діалогом з проповідником Сковородою, і постійною присутністю сучасника в особах й автора, і виконавця, і слухача. Концерт для хору, солістів та оркестру є одним із вершинних явищ у художньому втіленні національного Еґо-концепту крізь призму чистоти християнської релігійності і водночас ініціює нові звернення до слова Г. Сковороди.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Гуркова Ольга Михайлівна ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2016. – 18 с.
2. Єрмакова Г. Іван Карабиць / Г. Єрмакова. – К. : Музична Україна, 1983. – 48 с.

¹ Так висловилося Л. Кияновська у передачі пам'яті митця *“Музика і музиканти. Vivere memento”*.

3. Кияновська Л. Іван Карабиць : Монографія / Любов Кияновська (рукопис).
4. Копиця М. Аура пам'яті / Маріанна Копиця // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 31 : *Vivere memento* (“Пам'ятай про життя”) / Статті і спогади про Івана Карабиця. – К., 2003. – С. 10–20.
5. Мельник Л. “Сад божественних пісней” Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського / Лідія Мельник // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 31 : *Vivere memento* (“Пам'ятай про життя”) / Статті і спогади про Івана Карабиця. – К., 2003. – С. 88–96.
6. Присталов І. К. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 музичне мистецтво / Присталов Ігор Костянтинович ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2008. 16 с.
7. Рязанцева Л. “Сад божественных песней” Ивана Карабица – возрождение старинного жанра / Лариса Рязанцева // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 31 : *Vivere memento* (“Пам'ятай про життя”) / Статті і спогади про Івана Карабиця. – К., 2003. – С. 97–100.
8. Сковорода Г. С. Сад божественных пісень / Григорій Сковорода ; [упоряд., передм., прим. В. Шевчука]. – К. : Школа, 2007. – 334 с.
9. Таркова И. Тональная структура Концерта для хора, солистов и симфонического оркестра на слова Г. Сковороды “Сад божественных песней” И. Карабица / И. Таркова // Музичне мистецтво : Зб. наук. статей. – Вип. 5. – Донецьк, 2005. – С. 104–113.
10. Таркова І. Про склад і ладову організацію фіналу Концерту для хору, солістів та оркестру на слова Григорія Сковороди (“Сад божественних пісней”) Івана Карабиця / І. Таркова // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 31 : *Vivere memento* (“Пам'ятай про життя”) / Статті і спогади про Івана Карабиця. – К., 2003. – С. 101–107.
11. Терещенко А. Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70–80-х років ХХ століття / Алла Терещенко // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 31 : *Vivere memento* (“Пам'ятай про життя”) / Статті і спогади про Івана Карабиця. – К., 2003. – С. 75–87.
12. Ушкалов Л. Сковорода та інші. Причинки до історії української літератури / Леонід Ушкалов. – К. : Факт, 2007. – 552 с.

REFERENCES

1. Hurkova, O. M. (2016), “The work of I. Karabyts in the context of genre and stylistic tendencies in Ukrainian music of the last third of the 20th century”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.03, The Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
2. Yermakova, Halyna (1983). *Ivan Karabyts* [Ivan Karabyts], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
3. Kyianovska, Liubov. *Ivan Karabyts, Monohrafiia* [Ivan Karabyts, Monograph], Manuscript. (in Ukrainian).
4. Kopytza, Marianna (2003), *Aura of the Memory*, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy, Vivere memento (“Pamiatai pro zhyttia”), Statti i spohady pro Ivana Karabytsia* [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine, *Vivere Memento* (“Remember about the life”), articles and memories about Ivan Karabytz], vol. 31, Kyiv, pp. 10–20. (in Ukrainian).
5. Melnik, Lidiia (2003), “The Garden of the Devine Songs” by Ivan Karabitz in the Contents of the European and Ukrainian New Baroque Style, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy, Vivere memento (“Pamiatai pro zhyttia”), Statti i spohady pro Ivana Karabytsia* [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine, *Vivere Memento* (“Remember about the life”), articles and memories about Ivan Karabytz], vol. 31, Kyiv, pp. 88–96. (in Ukrainian).
6. Pristalov, I. K. (2008), “Lyrics as a genre basis of the Ukrainian opera singing”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.03, Odessa state musical academy named A. V. Nezhdanova, Odessa, 16 p. (in Ukrainian).
7. Ryazantzeva, L. (2003), “The Garden of the Devine Songs” by Ivan Karabitz – the Revival of the Ancient Genre, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy, Vivere memento*

- (“*Pamiatai pro zhyttia*”), *Statti i spohady pro Ivana Karabytsia* [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine, *Vivere Memento* (“Remember about the life”), articles and memories about Ivan Karabytz], vol. 31, Kyiv, pp. 97–100. (in Russian).
8. Skovoroda, Hryhorii (2007), *Sad bozhestvennykh pisen* [The Garden of the Devine Songs], ordering by V. Shevchuk, Kyiv, Shkola. (in Ukrainian).
 9. Tarkova, I. (2005), The tones structure of the Concert for the choir, soloists and the orchestra “The Garden of the Devine Songs” by I. Karabitz, *Muzychne mystetstvo, Zbirnyk naukovykh prats* [Music art, Collected of scientific works], vol. 5, Donetsk, pp. 104–113. (in Russian).
 10. Tarkova, I. (2003), About the Components and Harmony System of the Final Part of the Ivan Karabitz’s “Concert for the Choir, Soloists and the Orchestra”, lyrics by Gregory Scovoroda “The Garden of the Devine Songs”, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy, Vivere memento* (“*Pamiatai pro zhyttia*”), *Statti i spohady pro Ivana Karabytsia* [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine, *Vivere Memento* (“Remember about the life”), articles and memories about Ivan Karabytz], vol. 31, Kyiv, pp. 101–107. (in Russian).
 11. Tereschchenko, Alla. (2003), Ivan Karabitz’s Vocal and Symphonic Works in the Contents of the Genre Development in the Ukrainian Music of the 70-ties – 80-ties of the 20th century, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy, Vivere memento* (“*Pamiatai pro zhyttia*”), *Statti i spohady pro Ivana Karabytsia* [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine, *Vivere Memento* (“Remember about the life”), articles and memories about Ivan Karabytz], vol. 31, Kyiv, pp. 75–87. (in Ukrainian).
 12. Ushkalov, Leonid (2007). *Skovoroda ta inshi. Prychynky do istorii ukrainskoi literatury* [Skovoroda and others. Reasons to history of Ukrainian literature], Kyiv, Fakt. (in Ukrainian).

УДК 781.1: 929

Олена Верещагіна-Білявська

ФУНКЦІОНУВАННЯ СТАРОВИННИХ ДУХОВНИХ ЖАНРІВ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ

У статті досліджено специфіку функціонування на стильовому рівні старовинних жанрових моделей духовної музики в інструментальній творчості композитора. Особливості проникнення стилю старовинних духовних жанрів розглянуто на основі вивчення тематичного наповнення Першої симфонії, Фортепіанного квінтету і Третього скрипкового концерту А. Шнітке. В результаті комплексного аналізу інструментального циклу “Гімни” охарактеризовано специфіку роботи композитора з інтонаційним матеріалом старовинних духовних піснеспівів.

Ключові слова: Альфред Шнітке, *Sanctus, Dies irae*, гімни, цитування, алюзія, техніка адаптації.

Елена Верещагина-Белявская

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ СТАРИННЫХ ДУХОВНЫХ ЖАНРОВ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

В статье исследована специфика функционирования на стилевом уровне старинных жанровых моделей духовной музыки в инструментальном творчестве композитора. Особенности проникновения стиля старинных духовных жанров рассмотрены на основе изучения тематического наполнения Первой симфонии, Фортепианного квинтета и Третьего скрипичного концерта А. Шнитке. В результате комплексного анализа инструментального цикла “Гимны” охарактеризована специфика работы композитора с интонационным материалом старинных духовных песнопений.