

ВІДГУК

доктора мистецтвознавства, професора,
завідувача кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,
заслуженого працівника освіти України
Копиці Маріанни Давидівни,

та кандидата мистецтвознавства, в.о. професора,
доцента кафедри оперного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,
заслуженого діяча мистецтв України,
Кабки Геннадія Миколайовича,

на творчий мистецький проєкт
аспіранта творчої аспірантури кафедри оперного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
Володимира Борисовича Дорожинського

«ВОКАЛЬНА СПАДЩИНА ІВАНА КАРАБИЦЯ: МУЗИЧНА МОВА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ»,

поданий до захисту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Творча спадщина Івана Карабиця, наукове осмислення якої активізувалося в другій половині ХХ — на початку ХХІ століття, сьогодні дедалі активніше привертає увагу молодих дослідників. Очевидно, що інтерес молодих виконавців зумовлений не лише художньою цінністю цих творів, а й бажанням продовжити їхнє осмислення в науковому дискурсі через аналіз, рефлексію та узагальнення інтерпретаційного досвіду. Саме таким шляхом виник задум у В. Дорожинського, автора кваліфікаційної наукової праці, присвяченої двом ґрунтовним науковим проблемам — музичній мові на рівні теоретико-методологічного концепту та виконавський інтерпретації, що вважається вельми важливим компонентом при виконанні творів української сучасної музики.

Автор наукового обґрунтування поставив за мету достатньо амбітні завдання — всебічно проаналізувати вокальну спадщину Івана Карабиця в аспектах, що визначені в назві роботи, не залишивши поза увагою індивідуальні

стилістичні наративи композитора у взаємозалежності з виконавськими підходами.

Варто зауважити, що В. Дорожинський у ході написання роботи ви-йшов за межі окреслених дослідницьких завдань, розглянувши заявлену проблематику в ширшому типологічному контексті, що значно збагачує обрану наукову проблематику. У пропонованому науковому обґрунтуванні, окрім вокальної спадщини, розглянуто також низку творів І. Карабиця камерно-інструментального та симфонічного жанрів, що не суперечить концептуальній логіці дослідження, а, навпаки, поглиблює його типологічну цілісність. Серед визначальних завдань дослідження автор виокремлює прагнення осмислити творчість композитора не лише як вагомий внесок у розвиток вокального мистецтва України зазначеного періоду, а й як «одне з наймасштабніших явищ сучасної української національної музичної культури» [див. с. 2], як «складову українського музичного мистецтва другої половини ХХ століття» [див. с. 4].

Поставлені амбітні завдання потребували від дослідника глибокого осягнення цілої низки наукових теорій методологічного (концепт «музична мова»), теоретичного (поняття смислових універсалій), філософсько-естетичного (ідея світоглядної парадигми культури, як «неосяжного гіпертекстового простору» [див. с. 27]), гуманітарно-філологічного (світ звуків як частина метатекстуального універсуму).

У першому розділі роботи автор звертається до філософських та культурологічних концепцій (зокрема, Ж. Дерріди і М. Бахтіна), у працях яких музична мова трактується як форма мисленнєвого процесу. Смыслотворення, таким чином, відбувається через звукотворчу взаємодію елементів інтонаційної системи — ладу, гармонії, поліфонії, тембру, ритму, фактури, артикуляції та агогіки [див. с. 27]. В основу дослідження покладено концептуальне розуміння інтонації як визначального компонента музичного смыслотворення, що формує виконавсько-інтерпретаційні наративи та, загалом, визначає аналітичні стратегії пропонованої студії у межах концепції «інтонаційної форми музики» [див. с. 31]. Автор обґрунтовано спирається на ідеї провідних україн-

ських музикознавців В. Медушевського, О. Маркової, С. Шипа, І. Ляшенка, проте в аналізі відсутнє звернення до праць Б. Асаф'єва, основоположника інтонаційної теорії. Розроблена вченим ще у 1920-х роках концепція, склала фундамент для розгляду музичної тканини як форми мислення, відкривши можливості для кристалізації її смислотворчого, драматургічного та інтерпретаційного потенціалу.

Апробований В. Дорожинським теоретико-методологічний субстрат «музична мова», що охоплює історичний, естетико-понятійний та прикладний рівні осмислення музичних явищ, сприяє концептуальній цілісності дослідження. Його застосування в аналітичних розділах пропонованої праці дало змогу авторові поглибити уявлення про образно-змістові та музично-виразні параметри авторського музичного задуму з особливою увагою до виконавських перепрочитань сутності композиторського коду творчості у часопросторі сцени.

Водночас ґрунтове теоретичне опрацювання поняття «музичної мови» покладено в основу наступного ключового сегмента дослідження — розгляду еволюції мовно-стильового почерку І. Карабиця та виокремлення основних етапів його життєтворчості (за Н. Савицькою). Стосовно періодизації творчості композитора, в українській музикознавчій думці існує кілька версій її аргументованого обґрунтування. Так, І. Савчук стверджує, що еволюція музичної мови композитора нерозривно пов'язана як з поступом власного світогляду, переосмисленням цінностей, ідейних імперативів при переході від юності до молодості та творчості зрілості, так і зі змінами культурно-історичного контексту, що вплинули на мистецьку парадигму другої половини ХХ століття.

За І. Савчуком творчість композитора позначена наступними віхами — 1960-ті роки, процес формування і навчання у Б. Лятошинського і М. Скорика, 1970-ті — етап професійного утвердження, 1980-ті — розквіт таланту, здобуття визнання, 1990-ті — роки жанрової індивідуалізації та камернізації [див. с. 40]. За концепцію Л. Кияновської періодизація Карабицевої життєтворчості сформувалася у тісній взаємозумовленості з офіційними та котро-

версійними наративами його часу. Ранні, 1960-ті (пізнє шістдесятництво), 1970–1980-ті — етап творчої зрілості («Сад божественних пісень»), і останній (здобуття Незалежності) від кінця 1980-х («Концерту для оркестру № 3 «Голосіння») — до 2002 року (філософська зосередженість на камерних жанрах). О. Копелюк вибудовує періодизацію творчості митця, спираючись на значущість фортепіанного доробку у контексті життєтворчості, розглядаючи періодизацію у зв'язку з еволюцією світогляду композитора: учнівський період (1964–1969), період ранньої зрілості (1970–1976), етап творчої зрілості (1976–2002), що, у свою чергу, поділяється на період вищої зрілості (1976–1984) і «перерваний» період (1985–2002). Як на наш погляд, у кожному періодизаційному концепті є свої родзинки, логічні розділові частини, проте періодизація життєтворчості І. Карабиця ще потребує більш прискіпливого погляду і аналізу.

Безперечно, період навчання І. Карабиця тривав до 1974 року, включаючи роки навчання в аспірантурі (1972–1975). Водночас саме до цього етапу належать два знакові твори, що принесли композитору широке визнання на загальносоюзному рівні. Насамперед йдеться про Перший фортепіанний концерт, за який І. Карабиць був удостоєний премії на Конкурсі молодих композиторів у Москві. Варто зазначити, що до нього цю відзнаку серед українських митців отримали лише Л. Грабовський та В. Бібік. На жаль, після перемоги І. Карабиця, українські композитори більше не з'являлися у переліку лауреатів. Згідно з регламентом конкурсу, премія передбачала проведення авторського концерту у Великій залі Московської державної консерваторії імені Петра Чайковського, що суттєво сприяло пізнаваності імені молодого митця в культурному просторі радянського союзу.

Другим беззаперечним визнанням молодого композитора стало виконання хорового концерту «Сад божественних пісень» у Київській державній філармонії у виконанні капели «Думка» та Державного симфонічного оркестру Української РСР. Цей концерт викликав широкий резонанс не лише в українському музичному середовищі, а й у центральних радянських фахових ко-

лах. Зокрема, редакція журналу «Советская музыка» звернулася до відомого музикознавця М. Гордійчука із проханням написати велику статтю, присвячену творчості І. Карабиця та цьому масштабному опусу, зокрема.

Безперечно, помітний творчий успіх І. Карабиця, зокрема, після виконання «Саду божественних пісень», не залишився поза увагою музичної спільноти, проте, викликав неоднозначну реакцію з боку деяких колег у Спільноті композиторів УРСР. На жаль, це вилилося у серію ганебних анонімних листів до центральних органів, упереджених звернень, що фактично призвело до штучного гальмування кар'єри митця у той період. Таким чином, у контексті розглянутих обставин постає потреба в подальшому уточненні та розширенні існуючих підходів до періодизації творчого шляху І. Карабиця, що сприятиме глибшому осмисленню еволюції його композиторського стилю.

Поряд із цим, В. Дорожинський свідомо обирає періодизаційну модель, запропоновану І. Савчуком, його науковим керівником. З таким підходом ми цілком погоджуємося, адже ця модель є жанрово вмотивованою, відображає суспільно-культурні наративи творчості другої половини ХХ — початку ХХІ століття, і чітко демонструє динаміку творчого зростання (за десятиліттями) І. Карабиця як композитора та культурного діяча.

На особливу увагу заслуговують ключові концептуальні положення другого розділу дослідження, серед яких — точна мово-стильова характеристика проаналізованих творів, а також вміння автора виокремити та передати сутнісні змістові наративи кожного з них. Від образних концептів ранніх творів, через «вогненний сплеск» драматизму 1970-х, звернення до архетипних буттєвих фавул у 1980-х, і до досягнення філософських глибин у творах 1990-х років, автор послідовно вибудовує логіку смислового розгортання творчості І. Карабиця. Таке аналітичне структурування дозволяє чітко окреслити основні тематико-сміслові зони мислення композитора, зокрема його тяжіння до філософських узагальнень, морально-етичної проблематики та роздумів над вищими смислами людської екзистенції.

Третій змістовий блок дослідження, який заслуговує на окрему увагу, — це інтерпретаційно-аналітичні стратегії, застосовані у заключному розділі праці, де автор пропонує розгорнуте осмислення низки знакових творів композитора у компаративному зіставленні вокальних та камерно-інструментальних опусів. Показовим є звернення до Сонати № 1 для віолончелі та фортепіано, оскільки саме цей твір став останнім, що було написано під творчим наставництвом Б. Лятошинського. Пам'ять про вчителя композитор зберігав упродовж усього життя, підкреслюючи його виняткову роль у становленні свого композиторського стилю та української музичної культури загалом.

В аналізі цього камерно-інструментального твору дослідник влучно виявляє ретельно закодовані монограми «В-ля», що формують інтонаційні комплекси сонати та семантично наснажують смислове поле композиції. У другій частині твору, що має жалобний характер з його пунктирними судомами та спазмами музичної тканини, В. Дорожинський слушно зауважує про наявність т. зв. спотворень тематизму, що асоціюються з глибоким, майже фізично відчутним болем і переживанням втрати [див. с. 73]. Особливу смислоорганізуючу та формоутворювальну вагу, на думку дослідника, має сольна каденція віолончелі, яка прочитується, як «відчайдушна кульмінація» [див. с. 74], момент, у якому вчувається намагання молодого композитора осмислити пережите та вперше сформулювати власний драматичний модус образного мислення.

На особливу увагу заслуговує включення до аналітичного тезаурусу пропонованого наукового обґрунтування «Vivere memento», симфонічної поеми, яка за життя композитора була виконана лише на державному іспиті зі спеціальності у 1970 році. Саме тому підрозділ 3.2 «*“Увійти у відчуття часу” крізь призму музичної мови: вокально-симфонічна поема “Vivere memento”, слова Івана Франка*» має значну дослідницьку цінність. У ньому автор дисертації пропонує оригінальне трактування концепції цього задуму, аналізуючи втілення різнопланових поетичних параметрів, закладених у віршах Івана Франка.

У тексті неодноразово акцентується на дихотомії емоцій — внутрішнього драматизму, що зіставляється з образами весняного пробудження [див. с. 78]. Зокрема, автор звертає увагу на мотиви оновлення природи, які, на його переконання, послідовно і змістовно реалізуються в музичному творі через динамічне перепрочитання поетичного першоджерела. Водночас цей смисловий наратив, на нашу думку, потребує додаткового аналітичного пояснення, зокрема з точки зору інтерпретаційної логіки композиції та її символічного ряду.

Стосовно особливостей виконавської інтерпретації Карабицевої вокальної спадщини, можна сміливо стверджувати, що запропоновані автором праці ідеї складуть важливі орієнтири для виконавців, котрі у своїй концертній практиці звертатимуться до опусів композитора. Спираючись на концепцію музичної інтерпретації В. Москаленка, згідно з якою ключовим завданням виконавця є виокремлення стрижневих елементів твору, на цій основі дослідник послідовно вибудовує цілісну версію власного виконавського прочитання. Зокрема у підрозділі 3.4. *«Особливості виконавської інтерпретації вокальної творчості Івана Карабиця: сценічне втілення ораторіальних та камерно-вокальних задумів митця»* В. Дорожинський як науковець і блискучий виконавець, звертається до низки важливих для вокально-технічного втілення твору аспектів, зокрема тембрової забарвленості вокалу, роботи над швидкими речитативно-патетичними фрагментами, техніку виконання широких інтервальних ходів, а також напрацювання, спрямовані на чітку дикцію та артикуляційну виразність.

Авторські конотації, присвячені інтерпретаційним закономірностям низьких чоловічих вокальних партій, є особливо релевантними з огляду на виконавську спеціалізацію самого автора — басовий тембр. У тексті висловлюються слушні міркування щодо темброво-акустичної специфіки басових і баритонових партій, які у вокальних творах І. Карабиця, за визначенням автора, часто використовуються для втілення строкатої палітри широких почуттів і

постають «носіями джерела совісті» [див. с. 110], символами морального пафосу та філософських узагальнень.

У роботі також слушно порушено проблему манери звукотворення як важливої інтерпретаційної категорії, безпосередньо пов'язаної з стилістичною автентичністю втілення композиторського задуму. Як зазначає В. Дорожинський, твори І. Карабиця, написані в естрадній стилістиці, не можуть виконуватися академічним співаком виключно оперною манерою, інакше втрачається стилістична правда. Ця проблема постає особливо гостро у зв'язку з жанрово-стильовою невизначеністю таких творів, як цикл «Мати» на вірші Б. Олійника. У свою чергу, постає цілком справедлива риторика щодо жанрової природи цього циклічного опусу: чи ці твори є естрадними піснями, академічними романсами, або солоспівами, що мають риси естетики народного виконавства.

Виконавська реалізація проєкту відіграє ключову роль, адже слугує не лише мистецьким завершенням дослідницької роботи, а й становить смислове підґрунтя для обґрунтування її теоретичних положень. Концертна програма «Струни пам'яті: вокальні світи Івана Карабиця» (1 липня 2025 року) у виконанні В. Дорожинського стала своєрідною практичною лабораторією, де були апробовані основні інтерпретаційні стратегії та виконавські моделі, що аналізуються в практичних розділах роботи. Його трактування Карабицевих вокальних опусів вирізняється органічним поєднанням академічної вокальної школи з техніками, адаптованими до стилістичної специфіки задумів композитора. Характерними рисами вокальної майстерності В. Дорожинського є висока технічна точність, чистота інтонації, гнучкість фразування, досконалий контроль динаміки й тембру. Особливу увагу виконавець звертає на нюансування, дикцію та психологічне моделювання, що уможливили втілення розмаїтого спектру художніх образів — від монументально-драматичних епізодів у вокально-симфонічних композиціях до камерно-ліричних станів у романсах. Його інтерпретації позначені цілісністю й внутрішньою переконливістю, а сценічна подача поєднує глибоку зосередженість із яскравим артисти-

змом. Таким чином, виконавська частина проєкту постає як повноцінний мистецький результат, що не лише засвідчує професійну зрілість здобувача, а й узгоджується з ключовими положеннями його наукового обґрунтування.

Загалом, робота справляє глибоке враження своєю науковою цілісністю та виконавською переконливістю. Водночас, для більш повного розуміння окремих концептуальних моментів хотілося б звернутися до автора з кількома уточнюючими запитаннями:

1. Яку з існуючих концепцій життєтворчості Івана Карабиця Ви вважаєте найпереконливішою в науково-аналітичному та буттєво-хронологічному сенсах, або ж запропонуйте власне бачення взаємозумовленої етапності звершень композитора?

2. У дисертації проаналізовано широкий масив вокальної творчості Івана Карабиця різножанрового спрямування — від камерних вокальних циклів (романсів) до масштабних вокально-симфонічних полотен. Як Ви характеризуєте жанрову природу вокальної спадщини композитора, і яким чином жанрове розмаїття позначається на особливостях музичної мови його творів?

3. З якими виконавсько-інтерпретаційними труднощами Ви зіткнулися під час роботи над вокальними творами Івана Карабиця, і які рішення виявилися для Вас ефективними з погляду об'єктивного прочитання авторського задуму у часопросторі сцени?

Таким чином, наукове обґрунтування постає як сміливий, креативний та обґрунтований дослідницький опус, у якому порушуються важливі питання концептуального, філософсько-світоглядного, музикознавчого та виконавсько-інтерпретаційного штибу. Робота виконана відповідно до всіх вимог, висунутих до проєктів такого типу, й засвідчує високу професійну і творчу підготовку автора. Усе зазначене дозволяє зробити висновок про те, що творча та науково-дослідницька складові творчого мистецького проєкту Дорожинського Володимира Борисовича «Вокальна спадщина Івана Карабиця: музична мова та виконавська інтерпретація» виконані на високому професійному рівні, по-

вністю відповідають вимогам МОН щодо кваліфікаційного рівня доктора мистецтв. Отже, Дорожинський Володимир Борисович заслуговує на присудження освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри історії української музики
та музичної фольклористики,
лауреат премії М. В. Лисенка,
заслужений працівник освіти України
Копиця Маріанна Давидівна *М. Копиця -*

кандидат мистецтвознавства, в.о. професора,
доцент кафедри оперного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,
заслужений діяч мистецтв України,
Кабка Геннадій Миколайович *Г. Кабка -*

