

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ДОРОЖИНСЬКИЙ Володимир Борисович

УДК 784.64+784.622+78.072

НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ

**ВОКАЛЬНА СПАДЩИНА ІВАНА КАРАБИЦЯ:
МУЗИЧНА МОВА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і чуттів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Дорожинський Володимир Борисович

Творчий керівник:
КОВАЛЬ Микола Олексійович
народний артист України, професор

Науковий консультант:
САВЧУК Ігор Борисович
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Дорожинський Володимир Борисович. Вокальна спадщина Івана Карабиця: музична мова та виконавська інтерпретація. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Творчість Івана Карабиця — одне з наймасштабніших явищ сучасної української національної музичної культури. Вона охоплює останні сорок років ХХ століття — надзвичайно динамічний період епохи. Композиторів прийшлося бути свідком і переживати злет культури і мистецтва 1960-х, роки «застою» у 1970-х, піднесення національної свідомості у 1980-х, створення і становлення незалежної України у 1990-х. Незважаючи на соціально-політичні, економічні зрушення, зміни світоглядних парадигм, постстильову уседозволеність і розмаїття варіантів осмислення дійсності, митцєві вдалося зберегти принциповість і щирість у творчості, відповідальність за кожний проінтовнований в авторській манері звук, продовжити шлях концепційного високоідейного музичного мистецтва, наслідуючи традицію свого великого Вчителя — Бориса Лятошинського.

Велика за обсягом і значна за змістом спадщина І. Карабиця включає майже всі відомі жанри і форми. Прагнення до міжвидового синтезу, поєднання у межах музичної композиції різнорідних мистецьких начал, оригінальних принципів композиції з глибоким осмисленням національної традиції, застосування новаторських технічних, стильових і стилістичних досягнень визначають неповторний і своєрідний колорит музики І. Карабиця. Природно, що у багатьох творах композитора присутній людський голос. Починаючи від

різних типів декламаційності та наспівності прочитання текстів в ораторіях, кантатах, симфонічних творах і закінчуючи мелодійним розмаїттям вокальних циклів та популярних пісень, потік проінтонованого людиною мелосу розгортається у справжній звукопад співучих думок, ідей, концепцій.

Осягнення через вокальність, як основну характерну рису цілого ряду творів композитора, особливостей його музичної мови, можливостей інтерпретації та специфіки виконання є надзвичайно важливим для розкриття і збереження ідейно-інформаційного плану музики. Дослідження вокальної спадщини митця дозволяє робити висновки і узагальнення стосовно його стилю, ідейно-концепційного значення творчості для національної музики загалом.

Мета дослідження — всебічно проаналізувати вокальну спадщину Івана Карабиця в аспектах музичної мови та виконавської інтерпретації, визначити її стилістичні особливості та обґрунтувати підходи до виконання вокальних творів композитора.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- проаналізувати стан наукової розробки проблематики вокальної творчості І. Карабиця у вітчизняному музикознавстві; окреслити коло джерел та підходів, необхідних для її вивчення;

- систематизувати вокальні твори І. Карабиця за жанрами, формами та хронологією; виявити жанрово-стильове розмаїття вокальної спадщини митця;

- дослідити музичну мову вокальних творів композитора: проаналізувати інтонаційно-мелодичні особливості, гармонічну мову, ритмо-метричні та формотворчі засоби, принципи роботи з поетичним текстом, а також впливи народнопісенних елементів на стилістику цих творів.

- виявити драматургічні та образно-емоційні особливості вокальних творів І. Карабиця; з'ясувати, якими засобами музичної виразності композитор втілює зміст поетичного першоджерела.

- дослідити специфіку виконавської інтерпретації вокальних творів І. Карабиця: проаналізувати прелік вимог до рівня володіння засобами во-

кальної техніки та артистизму, особливості взаємодії голосу з інструментальним супроводом (фортепіано або оркестром), а також відмінності у підготовці до виконання творів композитора різних періодів творчості.

– розробити на основі проведеного аналізу рекомендації щодо інтерпретації вокальної музики І. Карабиця, виокремити та узагальнити внесок композитора у розвиток українського вокального мистецтва.

Об’єкт дослідження — вокальна творчість Івана Карабиця як складова українського музичного мистецтва другої половини ХХ століття.

Предмет дослідження — особливості музичної мови вокальних творів І. Карабиця та специфіка їх виконавської інтерпретації.

Методологічною основою роботи виступає комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує різні наукові методи і враховує як музикознавчий, так і виконавський аспекти аналізу. Застосовано *історичний метод* — для висвітлення культурно-історичного контексту творчості І. Карабиця та генези його вокального стилю. *Біографічний метод* дозволив простежити вплив життєвого шляху композитора (зокрема, співпраці з поетами, диригентської та громадської діяльності) на формування його мистецьких уподобань і звернення до певних жанрів. *Музично-аналітичний метод* (структурно-стилістичний та структурно-функціональний аналіз) використано для детального вивчення нотного тексту: виділення інтонаційно-мелодичних зворотів, особливостей гармонічної мови, ритмометричних та формотворчих принципів, фактури акомпанементу, вокальної теситури тощо. За допомогою *семантичного аналізу* розкрито зв’язок музики зі словесним текстом, виявлено символіку та художні образи, втілені у вокальних циклах композитора. *Інтерпретаційний підхід* ґрунтується на концепції Віктора Москаленка, який розглядає музичний твір як текст, а його виконавське втілення як музичну інтерпретацію. У дослідженні використано окреслену вченим специфіку музичної інтерпретації, як творчої діяльності, спрямованої на тлумачення музичного висловлювання, що формує окрему галузь музикознавства (теорію інтерпретації). Це теоретичне підґрунтя допомогло системно проаналізувати різні вико-

навські підходи до опусів І. Карабиця. Крім того, застосовано *порівняльний метод* — для зіставлення інтерпретацій окремих творів вокальної спадщини І. Карабиця зі здобутками його сучасників. Для узагальнення результатів дослідження використано методи *теоретичного узагальнення і системного підходу*.

У процесі дослідження здійснено систематизацію вокального доробку І. Карабиця за жанрово-видовими ознаками. Виокремлено кілька груп творів композитора: камерні вокальні цикли (солоспіви) для голосу з фортепіано, окремі пісні та романси, естрадно-пісенні твори, а також великі вокально-симфонічні форми (ораторія, кантата, симфонічна поема, хоровий концерт). Нами проаналізовано характерні риси музичної мови та стильові ознаки кожної з виокремлених груп. Зокрема, встановлено, що камерні солоспіви І. Карабиця вирізняються вишуканістю мелодичних ліній та тонким втіленням поетичного слова, що у задумі віддзеркалено відповідними музичними засобами (лейтінтонації, символічні мотиви тощо), чим досягається органічна єдність вокальної партії з фактурою фортепіанного супроводу.

Для вокально-симфонічних творів (ораторіальних і кантатних) притаманна монументальність концепції, масштабне розгортання музичної драматургії із широким застосуванням хорового багатоголосся та принципів симфонічного розвитку. Так, в опері-ораторії «Київські фрески» композитор поноваторськи, як для свого часу, синтезує елементи опери, балету й кантати, возвеличуючи образ Києва як духовного начала українства. Кантати «Молитва Катерини», «Урочиста кантата», ораторія «Заклинання вогню» та хоровий концерт «Сад божественних пісень» свідчать про значну увагу митця до втілення філософської проблематики через символічні образи і традиції українського хорового письма. Загалом для цих творів характерне поєднання народнопісенних інтонацій з сучасними композиційними техніками, що надає музиці яскравого національного колориту й одночасно новаторського звучання.

Окрему увагу приділено еволюції музичної мови І. Карабиця, нами виявлено поступовий перехід від відносно традиційної організації ранніх творів до збагачення ладовим мисленням, елементами модальності та джазово-ест-

радними гармонічними рішеннями у пізніших вокальних циклах і популярних піснях.

Аналіз камерно-вокальних циклів композитора засвідчив, що кожен із них відзначається самобутнім художнім задумом і тематичною спрямованістю, органічно пов'язаною з поетичним світом обраних авторів. Вокальний цикл «Мати» на слова Б. Олійника розкриває тему вічних життєвих цінностей — образу Матері, рідної землі, родинного коріння, й ґрунтується на інтонаціях українського народного мелосу, що надає пісням циклу особливої щирості, теплоти та глибокої емоційної виразності. Вокальний цикл «Повісті» (на слова О. Куліча) вирізняється сатиричною спрямованістю та гротесковими інтонаціями, за допомогою яких композитор втілює суспільно-критичні теми, розкриваючи іронічний, пародійно-афористичний бік свого авторського стилю. «Пастелі» (слова П. Тичини) навпаки належать до лірико-імпресіоністичного напрямку творчості композитора. У циклі митець оперує тонкими звуковими фарбами у змалюванні поетичних образів природи, використовує вишукані гармонії, поліфонічні засоби та лейтмотивну символіку, що уможливили глибоку багатозначну інтерпретацію поетичного першоджерела. Вокальний цикл «На березі вічності» (слова Б. Олійника) продовжує лінію осмислення національної пам'яті та духовних ідеалів через призму поетичних роздумів про минулість життя і безсмертя мистецтва.

Цикл «П'ять пісень на вірші Рабіндраната Тагора» (2000–2001), створений наприкінці життєвого шляху, ознаменував повернення І. Карабиця до філософської лірики. Вірші індійського поета, лауреата Нобелівської премії, склали для митця життєдайне підґрунтя для втілення глибоких музично-поетичних роздумів проплинність буття, духовні пошуки та вічність. Цей цикл позначений внутрішньою зосередженістю, стриманою емоційністю та філософською заглибленістю, синтезом східної мудрості з особистісним світобаченням композитора.

Окремий аспект дослідження присвячено специфіці виконавської інтерпретації творів І. Карабиця. На основі аналізу білових та чорнових автор-

ських рукописів, виданих творів митця, прослуховування виконавських аудіо та відео записів, а також музично-інтерпретаційного досвіду автора дослідження, визначено ключові фактори, що впливають на успішне сценічне втілення доробку композитора. Вокальні партії у творах І. Карабиця є технічно складними (широкий діапазон, інтонаційні скачки, ансамблева комунікація тощо), що потребують професійного володіння тембровими й динамічними відтінками голосу для втілення багатопланових художньо-естетичних концептів авторського задуму.

Нами проаналізовано виконавсько-інтерпретаційні підходи до втілення стилістичної автентичності задуму вокальних та інструментальних творів І. Карабиця з увагою до формотворення, фразування, дикції та темпоритмічних рішень. Встановлено, що точне дотримання авторського тексту є лише базовою умовою. Вирішальним для художнього прочитання у просторі сцени здобутків І. Карабиця є здатність виконавця відчувати саму специфіку композиторського мислення, що базується на реальному, умовно реальному та гіпотетичному контексті створення його опусів (В. Москаленко).

Новизна здобутих результатів полягає в тому, що вперше:

- проаналізовано музичну мову і мовлення вокальної спадщини І. Карабиця;
- досліджено значення музичної мови у процесі становлення музичної концепції у творчості І. Карабиця;
- прослідковано еволюцію означуваного у процесі семіозису у різні періоди творчості композитора;
- визначено залежність означуючого (рівень мови) від означуваного (рівень змісту) у музиці митця;
- упорядковано творчість митця за жанровим критерієм;
- виявлено творчий підхід до осмислення музичної мови у ранніх творах композитора;
- з’ясовано взаємозв’язок розгорнутих драматичних концепцій з вокальною специфікою музичного мовлення у симфоніях і ораторіях 1970-х;

- проаналізовано вплив синтезу театральності, концертності, драматичного начала, прийомів кінодраматургії та прояви ліричного мелодизму у концертах для оркестру, опері-ораторії «Київські фрески» у 1980-х;
- охарактеризовано загострення індивідуалізму, посилення філософськи заглиблених інтенцій у творчості 1990-х — початку 2000-х;
- досліджено оригінальність інтонаційного становлення у Сонаті для віолончелі і фортепіано № 1;
- виявлено особливості вокально-симфонічної концепції поеми «Vivere memento»;
- проаналізовано взаємодію вокального й інструментального начал у вокальному циклі «Пастелі» на слова П. Тичини;
- окреслено виконавську стилістику оперно-ораторіальних та камерно-вокальних творів І. Карабиця.

Додамо, що нами віднайдено авторський біловий рукопис симфонічної поеми «Vivere memento» на вірші І. Франка та здійснено комп'ютерний набір партитури, оркестрових партій та клавіру цього твору. Також автор дослідження здійснив комп'ютерну верстку клавірів опери-ораторії «Київські фрески» (другий та дев'ятий номери), «Урочистої кантати» (перша частина) та циклу «П'ять пісень на вірші Рабіндраната Тагора» в оригінальних авторських тональностях та здійснив його переклад для баса.

Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики, аналізу музичних творів, у подальших дослідженнях з тематики роботи, а також у практичній роботі співаків — інтерпретаторів вокальної спадщини Івана Карабиця.

Ключові слова: Іван Карабиць, вокальна творчість, музична мова, виконавська інтерпретація, камерно-вокальний цикл, ораторія, опера-ораторія, кантата, жанрово-стильовий синтез, українська вокальна культура.

SUMMARY

Dorozhynskyi, Volodymyr Borysovykh. *The Vocal Legacy of Ivan Karabyts: Musical Language and Performance Interpretation*. — A qualification research paper presented as a manuscript.

A scholarly justification of a creative artistic project submitted for the award of the Doctor of Arts degree in the speciality 025 “Musical Art” (field of knowledge 02 “Culture and Arts”). — Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kyiv, 2025.

Ivan Karabyts’s creative legacy represents one of the most significant phenomena in the contemporary Ukrainian national musical culture. Encompassing the final four decades of the 20th century, his oeuvre reflects an exceptionally dynamic historical period. The composer was both a witness to and a participant in key cultural and political transformations: the cultural renaissance of the 1960s, the ideological stagnation of the 1970s, the rise of national consciousness in the 1980s, and the formation of independent Ukraine in the 1990s. Despite profound socio-political and economic shifts, changes in worldview paradigms, and the stylistic pluralism of the postmodern era, Karabyts maintained artistic integrity, expressive sincerity, and a deep ethical commitment to each sound shaped in his personal idiom, continuing the tradition of ideologically and conceptually rich music upheld by his great teacher, Borys Lyatoshynsky.

Karabyts’s extensive and conceptually meaningful heritage spans nearly all recognized musical genres and forms. His pursuit of intermedial synthesis, the integration of heterogeneous artistic elements within musical compositions, and the original application of compositional techniques in dialogue with national tradition and stylistic innovation define the distinctive character of his music. Unsurprisingly, the human voice features prominently throughout his works — from various modes of declamation and melodic expressiveness in oratorios,

cantatas, and symphonic compositions to the lyricism of song cycles and popular songs. This vocal flow unfolds as a sonic cascade of humanly intoned reflections, ideas, and concepts.

Vocality emerges as a defining trait in many of Karabyts's compositions, serving as a key to understanding his musical language, interpretive potential, and performance specificity. The study of his vocal output enables substantive conclusions regarding his stylistic idiom and the conceptual relevance of his oeuvre to the Ukrainian national tradition.

The aim of this research is to undertake a comprehensive analysis of Karabyts's vocal music in terms of musical language and performative interpretation, to determine its stylistic features, and to offer grounded recommendations for its performance practice.

To achieve this goal, the following objectives are set:

- To analyze the state of scholarly inquiry into Karabyts's vocal works within Ukrainian musicology and define the scope of sources and methodologies applicable to this study;
- To classify Karabyts's vocal compositions by genre, form, and chronology, and to identify the genre-stylistic diversity of his vocal legacy;
- To investigate the musical language of Karabyts's vocal works, including melodic-intonational features, harmonic structure, rhythm and meter, formal organization, treatment of poetic text, and the influence of folk song elements on stylistic formation;
- To identify dramaturgical and expressive-emotional features of Karabyts's vocal compositions and explore the means by which musical expressivity conveys the content of the poetic source;
- To examine performance-specific aspects of interpreting Karabyts's vocal works, including technical and artistic requirements, voice-instrument interaction (with piano or orchestra), and distinctions in interpretative approaches across different creative periods;

– To develop performance recommendations based on the analytical findings and to synthesize Karabyts's contribution to the development of Ukrainian vocal art.

The object of this study is the vocal output of Ivan Karabyts as a component of Ukrainian music in the second half of the 20th century.

The subject is the specific features of musical language and performance interpretation in Karabyts's vocal compositions.

The methodological framework combines an interdisciplinary approach integrating musicological and performance-oriented analytical methods. The historical method is employed to contextualize Karabyts's oeuvre within the broader cultural and stylistic landscape. The biographical method traces the influence of Karabyts's life experiences, poetic collaborations, conducting and civic activities on his creative decisions and genre preferences. The music-analytical approach (including structural-stylistic and structural-functional analysis) is used for in-depth examination of musical scores: melodic patterns, harmonic language, rhythmic and formal organization, accompaniment textures, vocal tessitura, and more. Semantic analysis enables the exploration of the music-text relationship and the symbolism embedded in his vocal cycles. The interpretive approach draws on Viktor Moskalenko's theory of musical interpretation, treating the musical work as a text and its performance as an act of interpretive realization. The study also applies comparative methodology to contrast interpretations of Karabyts's vocal works with those of his contemporaries. Theoretical generalization and systems analysis are employed to synthesize the research findings.

This research includes a systematic classification of Karabyts's vocal works by genre. Several groups are identified: chamber vocal cycles (art songs) for voice and piano, individual songs and romances, works in the popular song idiom, and large-scale vocal-symphonic forms (oratorio, cantata, symphonic poem, choral concerto). Each category is analyzed in terms of its musical language and stylistic characteristics. Chamber art songs are marked by refined melodic lines and

delicate poetic expressiveness, often realized through leitmotifs, symbolic intonations, and organic interplay between voice and piano texture.

Vocal-symphonic works are characterized by conceptual monumentality and expansive musical dramaturgy, employing choral polyphony and symphonic development. In the opera-oratorio *Kyiv Frescoes*, Karabyts innovatively fuses opera, ballet, and cantata elements to glorify Kyiv as the spiritual heart of Ukrainian identity. The cantatas *Kateryna's Prayer* and *Solemn Cantata*, the oratorio *Conjuring of Fire*, and the choral concerto *Garden of Divine Songs* demonstrate the composer's philosophical depth and his rootedness in Ukrainian choral traditions. These works combine folk-song intonations with contemporary compositional techniques, creating a music that is at once nationally resonant and sonically modern.

Special attention is devoted to the evolution of Karabyts's musical language, revealing a gradual shift from relatively traditional early harmonic organization to expanded modality and the incorporation of jazz-pop harmonies in later vocal cycles and popular songs.

Analysis of Karabyts's chamber vocal cycles reveals the unique artistic concept and poetic orientation of each work. The cycle *Mother* (poetry by B. Oliynyk) expresses enduring human values—motherhood, homeland, ancestral roots—via Ukrainian folk intonations, imbuing the songs with warmth, sincerity, and emotional depth. The satirical cycle *Stories* (poetry by O. Kulich) employs grotesque intonations to realize socially critical themes, revealing the composer's ironic and aphoristic stylistic mode. *Pastels* (poetry by P. Tychyna) reflects a lyrical-impressionistic aesthetic through refined sound imagery, rich harmonies, polyphonic techniques, and leitmotivic symbolism, enabling nuanced poetic interpretation. *On the Shore of Eternity* (poetry by B. Oliynyk) continues the thematic line of national memory and spiritual ideals via meditative reflection on the transience of life and the immortality of art.

The late cycle *Five Songs on Poems by Rabindranath Tagore* (2000–2001) marks Karabyts's return to philosophical lyricism. Drawing on texts by the Nobel

laureate Indian poet, the composer crafts deeply introspective musical-poetic meditations on the impermanence of life, spiritual quest, and eternity. The cycle is distinguished by inner concentration, restrained expressiveness, and a synthesis of Eastern wisdom with Karabyts's personal worldview.

A distinct aspect of the research concerns the specifics of vocal performance interpretation. Based on analysis of the composer's manuscripts (fair and draft copies), published editions, archival recordings, and the author's own interpretive experience, the study identifies key factors essential for successful stage realization. Karabyts's vocal parts are technically demanding—featuring wide ranges, complex intervals, and ensemble coordination—and require mastery of timbral and dynamic nuance to embody multifaceted artistic ideas.

The research also examines interpretive strategies for achieving stylistic authenticity in both vocal and instrumental works by Karabyts, paying close attention to form-building, phrasing, diction, and tempo-rhythmic solutions. While fidelity to the score is essential, the decisive factor lies in the performer's ability to internalize the composer's mindset, shaped by real, imagined, or hypothetical creative contexts (as theorized by V. Moskalenko).

The novelty of this research lies in the following key contributions:

- A systematic analysis of the musical language of Karabyts's vocal works;
- Identification of the role of musical language in shaping his compositional conception;
- Tracing of semantic evolution in his works across creative periods;
- Clarification of the relationship between musical signifier and signified in his compositional discourse;
- Genre-based classification of his vocal repertoire;
- Examination of stylistic approaches in early works;
- Exploration of the interrelation between dramatic conception and vocal language in the symphonies and oratorios of the 1970s;
- Analysis of theatricality, concert dramaturgy, and lyrical melodic impulse in 1980s works such as *Kyiv Frescoes*;

- Characterization of the rise of individualism and deep philosophical intention in works from the 1990s–early 2000s;
- Study of intonational originality in the *Sonata for Cello and Piano No. 1*;
- Analysis of the vocal-symphonic conception in the symphonic poem *Vivere memento*;
- Exploration of voice-instrument interaction in the *Pastels* cycle (poetry by P. Tychyna);
- Definition of interpretive stylistics in Karabyts's opera-oratorio and chamber vocal works.

Additionally, the author discovered Karabyts's autograph manuscript of the symphonic poem *Vivere memento* (on poetry by I. Franko) and prepared its full performance materials (score, orchestral parts, and piano reduction). The researcher also typeset and prepared performance editions of selections from *Kyiv Frescoes*, *Solemn Cantata*, and *Five Songs on Poems by Rabindranath Tagore* (in original keys), including a new transcription for bass voice.

The scholarly materials of this research may be utilized in university curricula on Ukrainian music history, music analysis, and vocal literature studies, as well as in practical work by performers engaging with Karabyts's vocal heritage.

Keywords: Ivan Karabyts, vocal music, musical language, performance interpretation, chamber vocal cycle, oratorio, opera-oratorio, cantata, genre-stylistic synthesis, Ukrainian vocal culture.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

Статті у наукових фахових виданнях України категорії «Б»

1. Дорожинський В. Становлення драматичного начала у Сонаті для віолончелі і фортепіано № 1 Івана Карабиця (1968). *Мистецтвознавство України*. 2024. Вип. 24. С. 205–213. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.24.2024.318945>
2. Дорожинський В. Модерністський код часу у циклі «Пастелі» Івана Карабиця на слова Павла Тичини. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. Вип. 21(1). С. 107–116. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.334776](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.334776)

Наукові праці, які засвічують апробацію матеріалів дисертації

3. Дорожинський В. Становлення драматичного начала у камерно-інструментальній творчості Івана Карабиця. Тези доповідей VI Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», 13–14 листопада 2024 року. Київ : ІПСМ НАМ України, С. 70–73. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2025-01/Methodology_Tesy_13-14_11_2024_9.pdf (дата звернення: 04.05.2025).

Участь у міжнародних наукових конференціях

1. Дорожинський В. Іван Карабиць і українська поетична традиція: виконавські аспекти камерно-вокальних циклів композитора [доповідь]. *Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві»*. Організатори: Національна академія мистецтв України, Відділення музичного мистецтва, Відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, 05 червня 2025 року. URL : <https://academyart.org.ua/news/vseukrainskyi-kruhlyi-stil-suchasni-tendentsii-u-muzychnomu-mystetstvi> (дата звернення: 24.05.2025).
2. Дорожинський В. Становлення драматичного начала у камерно-інструментальній творчості Івана Карабиця [доповідь]. VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Організатори: Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Зе-

леногурський університет (Польща), 14 листопада 2024 року. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2024-12/2_12_Program_Metodology.pdf (дата звернення: 04.05.2025).

3. Дорожинський В. Значення камерно-вокальної творчості Івана Карабиця у світовому міжкультурному середовищі сучасності [доповідь]. *Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві»*. Організатори: Національна академія мистецтв України, Відділення музичного мистецтва, Відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, 26 вересня 2024 року.

4. Дорожинський В. Національні та європейські доміанти оперно-симфонічної творчості Івана Карабиця [доповідь]. *Міжнародна науково-практична конференція «Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення»*. Організатори: Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Національна спілка художників України, Зеленогурський університет (Польща), Європейський університет Віадріна, (Франкфурт-на-Одері, Німеччина), Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці (США), Віденський університет прикладних мистецтв (Австрія), Лабораторія культур і суспільств Східної Європи, Балкан і Близького Сходу, Національний центр наукових досліджень (Сорбонський університет, Париж, Франція), Програма академічних обмінів імені Фулбрайта в Україні та асоціація випускників «Українське Фулбрайтівське коло», Польсько-український центр гуманітарних досліджень Зелена Гура — Київ, 30 травня 2024 року. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2024-09/UKR_29-08_n.pdf (дата звернення: 04.05.2025).

5. Дорожинський В. Постать Івана Карабиця у європейському міжкультурному середовищі другої половини XX століття [доповідь]. *Міжнародна науково-практична конференція «Україна-ЮНЕСКО: 70 років разом»*. Організатори: Міністерство культури та інформаційної політики України, Міністерство освіти України, Національна музична академія України імені П. І. Чай-

ковського, Генеральна дирекція з обслуговування іноземних представництв, Українська рада миру, Рада молодих вчених НМАУ ім. П. І. Чайковського, відділ міжнародних зв'язків НМАУ ім. П. І. Чайковського, студентське науково-творче товариство «ОСТОРУС» НМАУ ім. П. І. Чайковського, дирекція «Медіацентр» ДП ГДП, кафедра ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» НМАУ ім. П. І. Чайковського. 25 квітня 2024 року.

6. Дорожинський В. «Урочиста кантата» Івана Карабиця : образний зміст та українські інтонаційні джерела твору [доповідь]. *Міжнародна науково-практична конференції «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності»*. Організатори: Міністерство культури та інформаційної політики України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, кафедра теорії та історії музичного виконавства, Українське товариство аналізу музики. Сертифікат № 000080, загальний обсяг: 15 годин (0,5 кредиту ECTS), 20 квітня 2024 року. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/The-new-program-2024-na-sajt.pdf> (дата звернення: 04.05.2025).

7. Дорожинський В. Жанр ораторії в творчості Івана Карабиця» (на прикладі ораторій «Заклинання вогню» та «Земля моя на ймення Донбас» [доповідь]. *V Міжнародна конференція «Проблеми методології сучасного мистецтва та культурології»*. Організатори: Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Зеленогурський університет (Польща), 16 листопада 2023 року. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2023-12/Program_Metodology_09_12.pdf (дата звернення: 04.05.2025).

Інформація про апробацію результатів дослідження

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри оперного співу, історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Матеріали дослідження викладені в доповідях на міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистець-

кий проєкт «Вокальна спадщина Івана Карабиця: музична мова та виконавська інтерпретація» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

*Апробація творчого мистецького проєкту у концертах,
виконано ряд програм, творів:*

Творчий мистецький проєкт Володимира Дорожинського «Вокальна спадщина Івана Карабиця: музична мова та виконавська інтерпретація», представлений на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. У програмі творчого заходу прозвучать частини ораторіальних циклів Івана Карабиця та його камерно-вокальні твори / Національна музична академія України. Зал імені академіка О. С. Тимошенка. 19.03.2025. 23.04.2025.

«Струни пам'яті: вокальні світи Івана Карабиця» у рамках творчого мистецького проєкту «Вокальна спадщина Івана Карабиця: музична мова та виконавська інтерпретація» / Музей видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького / Меморіальний будинок Миколи Лисенка. 01.07.2025. Київ : 2024. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=7LeVmOvU9KU>.

З М І С Т

ВСТУП.....	21
-------------------	-----------

Розділ 1.

СТАНОВЛЕННЯ КОНЦЕПТУ «МУЗИЧНА МОВА» У ВІТЧИЗНЯНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ	26
--	-----------

1.1. Теоретичний аспект становлення концепту «музична мова»	26
1.2. Історичний аспект становлення концепту «музична мова»	31
1.3. Практичний аспект застосування концепту «музична мова»	34

Розділ 2.

ЕВОЛЮЦІЯ МОВО-СТИЛЮ ІВАНА КАРАБИЦЯ: ОСНОВНІ ЕТАПИ І ТВОРЧІ ЗВЕРШЕННЯ.....	39
--	-----------

2.1. Питання періодизації творчості Івана Карабиця.....	39
2.2. Становлення музичної мови Івана Карабиця у творчості 1960-х років: від концептів до концепцій.....	42
2.3. Вогненний сплеск драматизму у 1970-х: роки симфоній і вокально-симфонічних полотен.....	52
2.4. Період трьох концертів для оркестру і «Київських фресок»: доторкання до одвічних буттєвих архетипів (рідна земля, сім'я, родина).....	58
2.5. Роки жанрової індивідуалізації і камернізації: на шляху осягнення філософських істин.....	63

Розділ 3.

МОВЛЕННЄВІ МОДУСИ РАННІХ ТВОРІВ ІВАНА КАРАБИЦЯ.....	68
--	-----------

3.1. Становлення драматичного начала у Сонаті для віолончелі і фортепіано № 1 Івана Карабиця.....	68
3.2. «Увійти у відчуття часу» крізь призму музичної мови: вокально-симфонічна поема «Vivere memento», слова Івана Франка.....	76
3.3. Модерністський код сучасності у циклі «Пастелі» Івана Карабиця на слова Павла Тичини	91

3.4. Особливості виконавської інтерпретації вокальної творчості Івана Карабиця: сценічне втілення ораторіальних та камерно-вокальних задумів митця	100
3.4.1. Композиторський задум у виконавському втіленні: жанрово-стильовий та образний простір інтерпретації вокальної спадщини Івана Карабиця	100
3.4.2. Особливості інтерпретації низьких чоловічих вокальних партій (баритона, баса) у творчості Івана Карабиця	109
ВИСНОВКИ	119
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....	131
ДОДАТКИ	142
Додаток 1. Список публікацій здобувача	142
Додаток 2. Нотні приклади до підрозділу 3.2 Vivere memento	142
Додаток 3. Нотні приклади до підрозділу 3.3 Пастелі.....	148
Приклад 1	148
Приклад 2	149
Приклад 3	150
Приклад 4	151

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Творчість Івана Карабиця — одне з наймасштабніших явищ сучасної української національної музичної культури. Вона охоплює останні сорок років ХХ століття – надзвичайно динамічний період епохи. Композиторів прийшлося бути свідком і переживати злет культури і мистецтва 1960-х, роки «застою» у 1970-х, піднесення національної свідомості у 1980-х, створення і становлення незалежної України у 1990-х. Незважаючи на соціально-політичні, економічні зрушення, зміни світоглядних парадигм, постстильову уседозволеність і розмаїття варіантів осмислення дійсності, митцеві вдалося зберегти принциповість і щирість у творчості, відповідальність за кожний проінтонований в авторській манері звук, продовжити шлях концепційного високоідейного музичного мистецтва, наслідуючи традицію свого великого Вчителя — Бориса Лятошинського.

Велика за обсягом і значна за змістом спадщина І. Карабиця включає майже всі відомі жанри і форми. Прагнення до міжвидового синтезу, поєднання у межах музичної композиції різнорідних мистецьких начал, оригінальних принципів композиції з глибоким осмисленням національної традиції, застосування новаторських технічних, стильових і стилістичних досягнень визначають неповторний і своєрідний колорит музики І. Карабиця. Природно, що у багатьох творах композитора присутній людський голос. Починаючи від різних типів декламаційності та наспівності прочитання текстів в ораторіях, кантатах, симфонічних творах і закінчуючи мелодійним розмаїттям вокальних циклів та популярних пісень, потік проінтонованого людиною мелосу розгортається у справжній звукопад співучих думок, ідей, концепцій.

Осягнення через вокальність, як основну характерну рису цілого ряду творів композитора, особливостей його музичної мови, можливостей інтерпретації та специфіки виконання є надзвичайно важливим для розкриття і збе-

реження ідейно-інформаційного плану музики. Дослідження вокальної спадщини митця дозволяє робити висновки і узагальнення стосовно його стилю, ідейно-концепційного значення творчості для національної музики загалом.

Мета роботи — виявити і проаналізувати особливості музичної мови та можливості інтерпретації у вокальній спадщині І. Карабиця.

Об'єктом дослідження є вокальна спадщина І. Карабиця.

Предмет дослідження — це музична мова й аспекти інтерпретації вокальної музики композитора.

Мета дослідження обумовила його основні **завдання**:

- розглянути становлення концепту «музична мова» у теоретичному аспекті у працях вітчизняних учених;
- виявити зафіксовані у музикознавчих дослідженнях історичні засади формування національної музичної мови;
- конкретизувати практичні результати застосування концепту «музична мова», спираючись на досвід науковців, виконавців, педагогів;
- розглянути питання періодизації творчості І. Карабиця;
- з'ясувати специфіку музичної мови та інтонаційності мелосу в роки навчання у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського;
- охарактеризувати наспівність мовлення у великих симфонічних, вокально-симфонічних і ораторіальних творах 1970-х;
- вияснити зв'язок інтонаційного мовлення і образного плану у творах 1980-х;
- означити вплив жанрової трансформації на мово-стиль музики 1990-х;
- виявити пошук мелодичних засад у драматичних трансформаціях тематизму Сонати для віолончелі і фортепіано №1;
- проаналізувати взаємодію вокального й інструментального начал у вокально-симфонічній поемі «Vivere memento», слова Івана Франка;
- виявити модерністські риси музичної мови у вокальному циклі «Пастелі», слова Павла Тичини;

– охарактеризувати особливості вокально-виконавського втілення ораторіальних та камерних творів Івана Карабиця.

Методологія дослідження спирається на семіотичний, історичний, аналітичний, культурологічний, музикознавчий підходи. У розвідці застосовані методи цілісного аналізу музичних текстів, семантичний, психологічний, драматургічний аспекти аналітичного методу. Основи теорії інтерпретації використано при розгляді специфіки музичного мовлення вокальних партій та з'ясуванні оригінальності образних концепцій виконуваних творів.

Теоретична база дослідження спирається на:

1) праці з історії культури та мистецтва, української музики другої половини ХХ століття (Г. Носова, Л. Комісар, О. Берегова, М. Цілина, М. Моклиця, М. Гайдеггер, Л. Корній, Б. Сюта);

2) розвідки з розробки теорії музичної мови і мовлення, семіотичного аналізу музичних текстів, музичної герменевтики та інтерпретації (О. Гужва, М. Арановський, Ю. Кон, І. Белєнкова, О. Козаренко, О. Коменда, Б. Сюта, С. Шип, М. Москаленко, А. Горемичкін, Сунь Сіжань, С. Грица, О. Маркова, Є. Харченко);

3) дослідження життєвого та творчого шляху Івана Карабиця:

– монографічні та дисертаційні роботи (Л. Кияновська, О. Копелюк, О. Гуркова, Г. Єрмакова, О. Галузєвська, Іванна Карабиць);

– аналітичні розвідки творчого методу, стилістики та стилю, музичної мови (І. Савчук, А. Терещенко, І. Пясковський, В. Задерацький, Б. Янюк, О. Гуркова, О. Сумарокова, О. Зінкевич);

– інтерв'ю та спогади про композитора вчителів, колег, друзів, родини (М. Скорик, К. Карабиць, М. Копиця, Г. Єрмакова);

– нотні тексти творів композитора (Варіації для фортепіано, Соната для віолончелі і фортепіано № 1, вокальний цикл «Три пісні на народні тексти», «Ліричні сцени» для скрипки і фортепіано, симфонічна поема для голосу і оркестру «Vivere memento», ораторія «Заклинання вогню», опера-ораторія

«Київські фрески», вокальний цикл «Пастелі», «Урочиста кантата», Вокальний цикл на слова Р. Тагора).

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше:

- проаналізовано музичну мову і мовлення вокальної спадщини І. Карабиця;
- досліджено значення музичної мови у процесі становлення музичної концепції у творчості І. Карабиця;
- прослідковано еволюцію означуваного у процесі семіозису у різні періоди творчості композитора;
- визначено залежність означуючого (рівень мови) від означуваного (рівень змісту) у музиці митця;
- упорядковано творчість митця за жанровим критерієм;
- виявлено творчий підхід до осмислення музичної мови у ранніх творах композитора;
- з'ясовано взаємозв'язок розгорнутих драматичних концепцій з вокальною специфікою музичного мовлення у симфоніях і ораторіях 1970-х;
- проаналізовано вплив синтезу театральності, концертності, драматичного начала, прийомів кінодраматургії та прояви ліричного мелодизму у концертах для оркестру, опері-ораторії «Київські фрески» у 1980-х;
- охарактеризовано загострення індивідуалізму, посилення філософськи заглиблених інтенцій у творчості 1990-х — початку 2000-х;
- досліджено оригінальність інтонаційного становлення у Сонаті для віолончелі і фортепіано № 1;
- виявлено особливості вокально-симфонічної концепції поеми «Vivere memento»;
- проаналізовано взаємодію вокального й інструментального начал у вокальному циклі «Пастелі» на слова П. Тичини;
- окреслено виконавську стилістику оперо-ораторіальних та камерно-вокальних творів І. Карабиця.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики, аналізу музичних творів, у подальших дослідженнях з тематики роботи, а також у практичній роботі співаків — інтерпретаторів вокальної спадщини Івана Карабиця.

Апробація матеріалів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри оперного співу і кафедри історії української музики та музичної фольклористики, на семи міжнародних наукових конференціях.

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

Структура дослідження. Наукове обґрунтування має такі складники: анотації (українською та англійською мовами), вступ, три розділи, висновки. У списку використаних джерел 99 позицій. Загальний обсяг роботи становить 151 сторінка, з них основного тексту — 109 сторінок.

РОЗДІЛ 1

СТАНОВЛЕННЯ КОНЦЕПТУ «МУЗИЧНА МОВА» У ВІТЧИЗНЯНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

«Музика — це спів світу про самого себе» — стверджує український композитор Валентин Сильвестров. Через мистецтво звуків розкриваються онтологічні виміри буття, співвіднесеність земного і космічного, логосу і хаосу, вічного і тлінного, буденного і піднесеного. Спрага людини до постійного духовного спілкування з енергетичними вимірами сущого, ідейного оновлення і зростання усупереч щоденним проблемам існування примушує її звертатися до музики за осягненням природи світу і Всесвіту, вловлювати знаки осмислених проявів зі сполучень звуків, ритмів, тембрів, трансформувати різницю коливань пружного повітряного середовища в асоціації з власними емоціями, почуттями, душевними поривами, осмисленими й підсвідомими проявами екзистенції, надавати озвученому світові важливих для існування ноосфери ідейних орієнтирів. Піднесення, очищення, єднання у спільному пориві до високих ідеалів, можливі завдяки музиці, примушують людство щоразу пильніше вслуховуватися у нескінченну сагу «співу світу про самого себе»: «<...> саме биття людського серця, своєрідний кордіоцентризм у широкому вимірі духовності розкриває сутність музики як виду мистецтва. Вона єдина може лікувати серця, людські душі, нести світло Любові та жадоби до життя» [21, с. 32].

1.1. ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ СТАНОВЛЕННЯ КОНЦЕПТУ «МУЗИЧНА МОВА»

Оскільки переживання, сприйняття, розуміння, розмови про музику неминуче пов'язані з вербальним рядом, не дивно, що і сам предмет обговорення — розгортання звукової матерії, її внутрішнє плетіння, обумовлене інтенсивним мисленевим процесом як композитора, так і реципієнта, тобто — за-

думаний, записаний¹, озвучений (інтерпретований) і сприйнятий (інтерпретований) оригінальний текст² — стали по аналогії зі словом називати *мовою*, але *музичною*.

У залежності від контексту застосування концепту «музична мова» різняться його тлумачення як чисто музичної смислової універсалії. У сучасній світоглядній парадигмі, коли вся культура трактується як неосяжний гіпертекстовий простір, «поза текстом нічого немає» (Ж. Дерріда) [72], а письмовий і усний текст стає первинною даністю «<...> усіх гуманітарних дисциплін і всього гуманітарно-філологічного мислення» (М. Бахтін) [52, с. 5], музичний світ звуків уявляється як частина метатекстуального культурного універсуму, зібрання текстових повідомлень, які є засобом комунікації між людьми і приховують у собі закодовану у мовних знаках інформацію. По аналогії з реальністю вербальної мови та текстів, з яких вона складається, звуковий світ трактується як семіотична (знакова) система, що є засобом комунікації, у результаті якої у процесі семіозису відбувається прирощення нових смислів і знань.

У наукових студіях музична мова розглядається у контексті конкретизації та введення у науковий тезаурус поняття «музичне мислення». У розумінні її як «<...> породжуючої системи, ґрунтованої на стереотипах зв'язків» [1, с. 106] підкреслено переважаючу роль функційного начала (значення взаємодії елементів мелодико-інтонаційного плану, ладо-гармонічної, метроритмічної організації, тембру, фактури, артикуляції й агогіки) у процесі звукотворчого смислотворення. Поняття стереотипізації, уведене вченим, дозволяє зняти питання про знакову природу музичної мови, по аналогії з вербальною. Опора на певні прообрази (мовну інтонацію, ритм рухів тіла), повторюваність, опосередкований зв'язок з умовами побутування (обряд, праця, відпочинок...) створюють стійкі асоціативні типи в уяві або музичному мисленні.

¹ У фольклорний зразках, деяких проявах професійного мистецтва (наприклад імпровізація, застосування окремих сучасних технік: алеаторики, хеппенінгу...) запис тексту не обов'язковий.

² Розглядаючи музичний твір як текст, В. Москаленко зауважує: «Текст музичного твору є “повідомленням” про деяку музично-інтонаційну програму, яка створена композитором і сприймається слухачьким вухом у нескінченних варіантах її виконавських втілень. Під текстом музичного твору розумітимемо здатне до відтворення джерело інформації, в якому зафіксована його (твору) унікальність в системі художньої творчості» [68, с. 5].

Проявлені у художній формі у межах музичного твору, вони дозволяють знаходити логічні зв'язки, будувати ієрархічну структуру музичної мови, створювати семантичні паралелі і, тим самим, забезпечувати процес смислотворення. Наприклад, стійкі уявлення про значення функцій у межах мажорно-мінорної ладо-гармонічної системи¹ породжують ствердження або заперечення сформованих стереотипів і, тим самим, забезпечують еволюцію ладо-гармонічного музичного мислення, переозначення й утворення у його межах нових зв'язків і функцій.

Особливості музичної мови, яка має системну організацію, виконує комунікативну функцію по передачі специфічної інформації-змісту, але не може відповідати знаковим критеріям вербальної мови з їх денотативними значеннями, відмічають й інші учені. Звукові структури, що відіграють роль музичних знаків, невіддільні від семантичного та інтерпретаційного рівнів, а безпосередньо їх утілюють у момент звучання: «Музичний знак, який означає певний емоційний стан, є водночас і вираженням цього стану, його ознакою, його симптомом» [54, с. 100].

І. Беленкова пропонує для осмисленого звукотворення як мистецького феномену, що не просто передає певну інформацію, а «відтворює її у формі художньої мови», увести поняття «естетичного знаку»: «<...> він виконує не лише репрезентативну функцію, а й має свій власний внутрішній сенс, представляє себе самого» [7, с. 80–83]. О. Козаренко, спираючись на дослідження С. Лангер, Л. Мейера, К. Леві-Строса, З. Ліси, досліджує специфіку утворення змісту у семіологічній системі музичної мови. Її замкненість, «недоокресленість», обумовлені «засадничим контекстуалізмом її існування — історичним, суспільним, стилістичним», виняткова здатність до утілення «чуттєво-емоційної сфери» призводять до злиття знаку і значення у єдину неподільну смислопороджуючу сутність: «музика не є причиною (підставою) відчуття — вона є їхнім логічним виразом» [50, с. 43–44]. Оскільки музичні знаки замість

¹ Зокрема, уявлення про незавершеність музичної думки, якщо побудова закінчується половинним кадансом (T–D, T–S), або про повноту музичного вислову у побудовах, закінчених стійким кадансом (повним, автентичним чи плагальним) у межах гомофонно-гармонічного складу.

денотата утілюють сигніфікат («емоційно-образне відображення явища у свідомості, але не саме явище» [51, с. 136]), усі три складові трикутника Г. Фреге¹ зливаються у єдиному «непрозорому» за змістом знаку. За означаючим не стоїть якесь конкретне значення. Сам знак-структура водночас і представляє, і втілює одиницю музичної інформації — емоційно-психологічного, чуттєвого плану. Існуючі класифікації означаючого, у яких відтворено рівні наповнення змістом структурних одиниць, значно розширюють уявлення про знакову природу музичної мови².

Незважаючи на розвиток теорії музичної мови та прояснення питання її знаковості, невідповідність між розумінням мови як знакової системи і музичної мови як безпосередньої трансляції смислів емоційно-чуттєвого змісту у процесі озвучення у часі музично-інтонаційної форми (В. Медушевський) дають підстави науковцям зауважувати «оказіональний, алегорично-описовий» характер концепту, на що вказує Б. Сютя. З огляду на аналогії з вербальною мовою, учений підкреслює самоцінність прояву музичного начала у понятті «музична мова»: «Від 17 століття використовується для означення специфічного виду знакової діяльності людини, що полягає у звуковому моделюванні психологічних станів, відчуттів та емоцій і фіксації музичної інформації шляхом її живого відтворення, механічного чи письмового запису» [89, с. 433].

Пошук компромісу між сухою теорією знакових систем і живим мистецьким процесом звукотворення, що у музичній мові продукує дискретні смислопороджуючі одиниці, які водночас і є чуттєвим, щоразу оновленим переживанням музичного становлення, привів до нової хвилі у розвитку теорії інтонації. У походженні слова (від лат. «intono» — голосно вимовляю) приховані основні його інтонаційно-сміслові домінанти:

¹ У семантичному трикутнику Г. Фреге у схематичній манері представлений процес семіозису у знакових системах: знак позначає предмет (денотат, референт) через його осмислення людиною (смысл, десигнат, концепт).

² О. Козаренко наводить, наприклад, класифікації М. Бенсе (відповідно до якості змісту музичні знаки поділяються на рівні фізичних носіїв, найпростіших диференційованих співвідношень, синтагматичних співвідношень, парадигматичних співвідношень [50, с. 49]) та Я. Іранека (за типом значення знаки поділяються на природно-антропологічні, суспільно-практичні, музично-історичні [50, с. 29]). С. Шип пропонує свою класифікацію музичних знаків: за морфологічними типами він відрізняє іконічні знакові форми, знаки-індекси, знаки-символи [94, с. 125].

- процесуальність, протягненість у часі;
- залежність від органів вимови, їх фізичних характеристик, тембрової специфіки;
- наявність звуковисотного, динамічного (голосно) і ритмічного (організація у часі) боків;
- основа мовлення (вимовляю);

Інтонаційний бік притаманний як вербальному так і музичному мовленню. У звукотворчому мистецтві інтонація існує як інтонама (термін С. Шипа) — дискретне структурне семантично значиме утворення, виявляє себе в інтонуванні — виконанні музики. Колискою музичної інтонації вважають первісні звукові сигнали. Розрізнення у них звуковисотних, метро-ритмічних, динамічних... ознак у сполученні звуків поступово, у процесі історичного відбору, прив'язувалося до позначення окремих процесів життєдіяльності — рухів під час праці, обрядових дій і символів, вигуків-знаків емоційних станів (піднесених, урочистих, захоплених, відчайдушних...), емоційного підкреслення мовних денотатів. У руслі побутової музики формується «жанрова інтонація», яка стає знаком умов побутування, способів існування та призначення певних жанрів. У результаті закріплення у свідомості і підсвідомості багатьох поколінь як звукокомплексу, що збуджує певні асоціативні уявлення, формує стереотипи сприйняття, в інтонації народжується ідея-образ. У ньому в опосередкованій, специфічній звуковій формі відбиваються уявлення про культурні ґрунтування епохи, чуттєвий стан світосприйняття, поступово проявляються символічні риси: «Такою інтонаційною ідеєю, «знаком» доби козацтва стала речитація козацької думи» [50, с. 32–33]. У результаті відбору та створення «стильового ядра», переосмислення у межах стилю як «типологізованої закономірності мислення» (за І. Ляшенком) ці смислонаповнені структури забезпечують дискретність у музично-мовному процесі. Водночас вони стають елементами системи, знаками з певними функціями, взаємозалежність та мобільність, змінність яких під час виконання та осмислення обумовлюють значимість концепції мистецького артефакту. Тому цін-

ність інтонацій вимірюється не стільки їх інформативністю, скільки потенціями до переосмислення й інтерпретації під час інтонування [там само].

Ствердження таких найменших семантично значимих одиниць як структур, де відбувається узагальнення фонетичних відчуттів людиною звукової матерії, їх роль як основи синтаксису, а також як ґрунту для створення значеннєвого рівня музичної композиції, дозволяють ученим розгортати концепції «інтонаційної форми музики» (В. Медушевський), розглядати інтонацію як основу музично-слухових уявлень (О. Маркова), вважати її визначальною складовою музичної мови — тобто мови інтонаційної (С. Шип) [95, с. 101]¹.

1.2. ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ СТАНОВЛЕННЯ КОНЦЕПТУ «МУЗИЧНА МОВА»

Інтонаційність, як спільне начало у процесах вербального і звукотворчого осягнення людиною буття, є одним з основних чинників еволюції музичної мови й її історичного розвитку у бік емансипації, формування власних, притаманних тільки їй виражальних можливостей і родових ознак.

Важливу роль у цьому поступі відіграла багатотисячолітня історія існування звукотворчості у царині синкретичного мистецтва, а пізніше — зв'язок з обрядом, словом, рухами тіла. Є припущення, що музика як мистецтво вияву емоцій і душевних поривів, свідомих і підсвідомих імпульсів могло з'явитися навіть раніше, ніж мова. Існує гіпотеза спільного походження і мови і музики з «мови сигнальних інтонацій» [17, с. 21]. Традиція розспівування поезії, легенд, міфів, відома ще з часів Давньої Греції², свідчить про зародження музично-інтонаційної семантики у єдності зі словом на зорі сучасної цивілізації. Учені відзначають прадавнє прагнення впорядкувати музичні уявлення і засоби виразності аналогічно до ієрархічної структури мови: «По суті, усі древні (східні й європейські) вчення про етос, теорія «афектів», що

¹ С. Шип пропонує «<...> вважати інтонацію звуковою якістю словесної та музичної мови, яка має знаковий зміст і виконує мовну функцію» [94, с. 105].

² Слово «лірика» означає «<...> спів віршів під власний акомпанемент на лірі [17, с. 22].

виникла у XVIII столітті являються вираженням розуміння музики як мови, як знакової системи» [54, с. 94].

Особливий етап усвідомлення звукотворчості як комунікативної знакової системи — мови, наступив у XVII столітті. У цей час, пов'язаний із секуляризацією музики, інтенсивно поширюються твори, орієнтовані на світське виконання, не залежне від церковних обрядів. Розвиток інструментального мистецтва (відомі школи виготовлення струнних інструментів Італії, жанри *Concerto grosso*, скрипкового концерту, поступ органного та становлення клавірного виконавства у країнах Європи) стверджував можливість музики творити означуване (духовно-ідейний зміст) виключно музичними засобами: «Поняття мови музичної почало формуватися паралельно з появою в 17 столітті так званої автономної музики, незалежної від слова й позамузичних чинників її використання» [89, с. 433–444]. Водночас, у мистецтві мадригалів і мотетів, опері, балеті, де музика опинилася у складній єдності зі словом, літературним сюжетом, театральною драматургією, пластикою і рухами тіла, взаємопов'язаністю вокального й інструментального начал у великому спектаклі, народжувався асоціативний ряд для формування означуваного — смислових складових — обумовлених усталеними значеннями і конотаціями слова, руху, образотворчого мистецтва, у структурах музичної мови.

Посилення культурно-естетичної, комунікативної, інформативної ролі мистецтва, яке охоплювало усе ширші прошарки суспільства, вимагало інтенсивної професійної підготовки виконавців і композиторів, обізнаних із законами творення музики. Доступність опери широкому загалу публіки (з одного боку) й елітарне мистецтво салонів заможних і освічених аристократів — меценатів і цінителів прекрасного (з іншого боку) — ставили нові вимоги до розуміння музики на основі створення загальнозначимих звуко-інтонаційних, метро-ритмічних, темброво-фонічних, фактурних, ладо-гармонічних, артикуляційних стереотипів, які були б доступні для розпізнавання на слух і усвідомлення як смислонаповнених елементів для різних прошарків суспільства. Музиканти і співаки, композитори і лібретисти, балетмейстери і танцівники

повинні були бути обізнаними з художньо-семантичними можливостями мистецтва звуків, особливостями його впливу на слухачів та методами регулювання, управління емотивно-психологічною сферою мистецтва муз, яке «вирвалося на волю» змісто- та смислотворення зі сміливим застосуванням чисто музичних чинників: звуко-інтонаційних, метро-ритмічних, тембрових, артикуляційних, фактурних новацій та експериментів¹ після століть залежності від релігійних і народних обрядів.

Найбільшим наближенням до вербальної мови відзначається 18 століття, коли композитори і мистецтвознавці² свідомо працювали над створенням схожих синтаксичних структур (мотив, фраза, речення, період) та утворенням їх зв'язку на основі ладо-гармонічних закономірностей звукотворчості. Своєрідними аналогами лексем стають окремі мелодико-гармонічні, метро-ритмічні звороти — *інтонації*, які, у залежності від контексту твору і його композиційного задуму, набувають певних семантичних конотацій, позбавлених, однак, денотативних значень, характерних для відповідних мовних одиниць.

Кульмінаційним етапом у формуванні музичної мови — ієрархічної системи зв'язків усіх формотворчих компонентів у концептуальній реальності музичного твору як процесуально-звукового феномену — стало виникнення симфонії і методу симфонізму — історичного надбання мистецтва «чистого» звучання. У наступну епоху (XIX століття) музична мова помітно еволюціонувала. Але усі перетворення і новації співвідносилися з класичним етапом формування концепту та виробленими у той час основним поняттєвим та художньо-практичним апаратом [89, с. 433–444].

¹ Серед революційних досягнень барокового мистецтва знаходимо втілення стилю й техніки вокального письма «другої практики» у творчості К. Монтеверді, Дж. Каччіні, Я. Пері, інших композиторів, відкриття нових можливостей скрипки, заснування жанру скрипкового концерту А. Вівальді, особливий тембронічний колорит *Concerti grossi* А. Кореллі, Г. Ф. Генделя, упорядкування гармонічних функцій у трактаті по гармонії Ж.-Ф. Рамо, безмежний всесвіт музики Й. С. Баха, філософське осмислення музичної творчості Г. Сковородою, викладення правил створення хорових концертів у «Граматичі мусикійській» М. Дилецького тощо.

² Серед них Г. Х. Кох, Ф. Куперен, Й. Маттезон, Л. Моцарт, Й. Ріпель та інші.

1.3. ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ ЗАСТОСУВАННЯ КОНЦЕПТУ «МУЗИЧНА МОВА»

У ХХ столітті у контексті нових запитів епістемології буття проблема розуміння музики через музичну мову постає щораз в оновленому ракурсі, ризоматично обростає ідеями, пошуковими методиками, доленосними паралелями з іншими видами мистецтва та літературою. Їх необхідність обумовлюється передусім практичними потребами у мистецькій галузі під час навчання музикантів та спеціалістів, пов'язаних з музичним мистецтвом, у процесі інтерпретації артефактів композиторами-виконавцями-реципієнтами, для створення інформативного поля про музику і музикантів у ЗМІ, наукових студіях, рекламній продукції.

Тому музика у сучасній культурі постає у подвійній знаковій реальності: проявлена через власну специфічну звукову знакову семіотичну систему, вона, водночас, має активний арсенал вербальних мовних засобів, які вивчають, пояснюють, уточнюють феномен створеного і озвученого артефакту. Інтерпретація музики уможливорюється через літературне слово, тому що «розуміння стану справ не тільки знаходить свій вираз у мові, але що мова це розуміння <...> власне творить, що мова взагалі не є носієм якихось “передмовних” значень, оскільки уможливорює ефект розуміння як такий» [50, с. 13]¹. У концепції музичної герменевтики українського вченого С. Шипа співіснування вербального і музичного знакових ракурсів у мовленнєвому мистецькому дискурсі закріплене в основній дефініції поняття: «Домовимось під музичною герменевтикою розуміти дії з інтерпретації² музики, при умові, що музика розглядається як мовленнєвий текст. Такі дії можуть спиратися на науковий фундамент, отримувати характер технічної дисципліни або набувати властивостей художньо-творчої практики» [95, с. 22].

¹ М. Гайдеггер пов'язував мову з мисленням і стверджував, що «мова — це оселя буття» [10, с. 140].

² Питання музичної інтерпретації досліджуються В. Москаленком. У дослідженні приймається визначення цього вченого: «Якщо йдеться про музичну інтерпретацію, то цим терміном позначаються будь-які види творчої діяльності, що націлена на тлумачення музичного висловлювання, а також відповідна галузь музичного знання» [67, с. 7].

Безумовна пов'язаність і мови, і музики з процесами життєдіяльності людини, основними її екзистенційними проявами, виражається у схожості логічних ґрунтувань мовних систем, наявності двох основних рівнів — семантичного (означуване — зміст, смисл) і синтаксичного (означаюче — структури та принципи їх зв'язку у процесі розгортання форми), а також залежність семіотичної системи від контексту (умов застосування, особистісних факторів у кожному конкретному випадку).

За спільністю понять, які супроводжують розуміння і мови, і музики — системність, інтонаційність, процесуальність, оформленість, жанровість, знаковість і значеність (означуваність), комунікативність, інформативність, культурна закоріненість, стильова, національна специфіка — приховані значні відмінності, притаманні вербальному і музичному початкам. У таблиці А. Горемичкіна, створеній з прикладною педагогічною метою [17, с. 19–21], у наочно спрощеному, типізованому варіанті, зрозумілому для студентів, узагальнено основні відмінності двох мов, що дозволяє глибше з'ясувати специфіку кожної з них. У розробленому курсі «Основи музичної мови» під цим поняттям об'єднуються музично-теоретичні дисципліни, які викладаються із застосуванням методології знакових систем, і вужче — лінгвістики.

А. Горемичкін розглядає музичну мову як граматику музики, а окремі навчальні дисципліни — її окремі функційні відгалуження: «"Елементарна теорія музики" і "Гармонія" — є музичним аналогом морфології у вербальній мові, "Сольфеджіо" — <...> аналогом фонетики <...>, "Аналіз музичних творів" поєднує у собі мовні аналоги синтаксису і пунктуації (нижній рівень аналізу) стилістики і теорії літератури (верхній рівень аналізу, що наближається до деяких основних моментів теорії музичної композиції)» [17, с. 5]. Продуктивність застосування основ лінгвістичних методик допомагає авторів навчального курсу «Основи музичної мови» формувати практичні навички з указаних дисциплін, налаштовує студентів на вміння користуватися музичною мовою так само природньо, як і вербальною. Разом з тим педагог зауважує на значних відмінностях між словом і музикою.

Зображені у схематичному вигляді у вищезгаданій таблиці, вони більш детально розглянуті у параграфі «Про мову вербальну і музичну» [17, с. 18–27]. Унікальною специфікою відзначається рівень змісту музики. Його синтаксичний рівень має вирішальну роль у формуванні семантики музики, коли структура стає багатозначним знаком-символом, що веде до створення в уяві динамічного поліасоціативного ряду та безпосередньо впливає на емоційно-психологічний стан під час інтерпретації артефактів. Висування у музиці на перший план звуковисотних, метро-ритмічних, тембрових, темпових, артикуляційних параметрів визначають специфіку її означуваного. Розглядаючи особливості музичного мислення, дослідник відзначає: «Музична думка — не звичайна логічна думка, виражена у словах; це — цілісно виражений емоційний стан, узагальнене людське відношення й емоційно-моральна оцінка» [17, с. 18]. А чисто музичний рівень тонально-ладової організації, гармонії (акордики, функціонування співзвуч) виявляють специфіку означаючого (елементів тексту). Його особливість полягає завжди у художньому мистецькому ракурсі трактування музичної мови. Вона застосовується для народження артефактів, і проявляє себе як оригінально створена система знакових елементів, їх функцій і зв'язків, які набувають семантичного значення у зв'язку з трактуванням під час процесуального унаочнення тексту творцем (композитором), виконавцем або слухачем.

Продуктивним поняття «музична мова» виявляється у максимальному наближенні до конкретної практики музикування та музикотворчості. Як зауважує О. Козаренко, «Для історика музики введення категорії мови як “горизонту герменевтичної онтології” (Г. Гадамер) дає змогу вирватись з облуди “тіней” Платонові печери (фабульного боку музично-історичного процесу) і досягнути до його “ейдосів” (змін у самій музичній матерії як самодетермінованої причини і наслідку, прихованого “вічного двигуна” історії музики)» [50, с. 17]. Розгортаючи концепцію національної музичної мови, учений під-

креслює зв'язок між поняттями музичної мови і стилю¹, впроваджує поняття «українського мово-стилю»: «симбіотичну єдність мови і стилю» [50, с. 54]. Такий підхід дозволяє йому зосередитися на конкретних моделях артифікаційної² творчості починаючи з епохи «передстилю» («давньоукраїнської музичної мови») [50, с. 11] і особливо «стилю» — творчість М. Лисенка та його наступників (Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, знакових постатей сучасної музики — В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича). Завдяки семіотичному аналізу мово-стилю конкретних композиторів, окремих творів або узагальнюючи прояви творчих феноменів у межах конкретної епохи³, дослідник розкриває розуміння національної мови як ієрархічної системи зв'язків семантично значимих одиниць, що набувають осмислених значень, етнічно визначених еквівалентів саме у контексті авторської творчої манери певної особистості, індивідуального стилю як текстового феномену гіпертекстуального семіотичного простору національної історії музики. Трактуючи музичну мову як «важливий комунікативний інструмент», він зазначає, що «це характерна невербальна знакова система, що забезпечує фіксацію — збереження — відтворення — передання (у синхронному і діяхронному вимірах) суттєвої для етносу емоційно-образної інформації специфічно-музичними засобами» [50, с. 56–57].

На прикладі оперного мистецтва упроваджує розуміння музичної мови Сунь Сіжань. Досліджуючи народження мови до мовлення (у поєднанні з рухами тіла, словом, обрядово-ритуальними діями, інтонаціями-вигуками під час процесів життєдіяльності — праці, полювання...), а значення — до специфічної знакової форми [88, с. 177], він обґрунтовує значимість образу як провідної одиниці музичної мови-мовлення, «як те, що і мислиться, й звучить, має і певні знакові, і значимі якості» [88, с. 172]. В опері завдяки

¹ «Музичний стиль – це конкретно-історичний стан музичної мови» [1, с. 87].

² В інтонаційній концепції музичного мистецтва Олени Маркової запропоновано досліджувати процеси національного семіозису у сферах нонартифікаційної та артифікаційної музики [64].

³ Як зауважує О. Козаренко: «виразною “знаковістю” в історії української музики володіє барокова доба; особливий сенс у семіотичних процесах має творчість класиків М. Лисенка, Б. Лятошинського чи Симфонія соль-мінор П. Сокальського у становленні романтичного модусу мислення» [50, с. 8].

об'єднанню різnorodних мистецьких компонентів, здатних виражати певні смисли й емоційно-асоціативні складові, «образна природа музичної мови» стає багатим середовищем для виявлення її семіотичної (знакоутворюючої) сутності, вираженої у специфічній художній формі [88, с. 184]. Автор, услід за складеною традицією вітчизняного музикознавства, проводить розмежування між мовою і мовленням¹ [88, с. 182]. Поняття «мови» частіше розуміється у ракурсі професійної майстерності і є відповіддю на питання «як зроблено?». Воно характеризує системні закономірності розбудови композиції як цілісного художнього об'єкта — тексту з його ризоматичною інформаційністю.

Мовлення конкретизує семантичні складові у процесі відтворення музичних артефактів і відповідає на питання «як озвучується?». Щораз відмінні, з індивідуальними смисловими наголосами й рівнем емотивної, харизматичної напруги, вони утілюють розуміння цього поняття як динамічної складової, у процесуальному розгортанні якої відбувається постійне переозначення, мобільність зафіксованого у письмовому або закріпленому традицією у пам'яті варіанту знаків музичної мови. Певні знайомі семантики набувають нових конотацій, образних відтінків, що надає постійного оновлення музичному тексту, гарантує його життєтворчі, вітальні, енергетичні потенції й забезпечує приріст значеневого потенціалу.

Дослідження концепту «музична мова» у теоретичному, історичному, практично-прикладному аспектах засвідчує значні потенції до нарощування його смислового потенціалу, методологічної обґрунтованості та методичної значущості. Тому що через мистецьки оформлену вимову, інтонацію, осмислене звукотворення, яке є емоційно-чуттєвим посланням людям, проявляються онтологічні виміри музики, здатної повсякчас генерувати для живого світу піднесені духовно-ідейні енергетичні потоки.

¹ Детальне дослідження з питань музичної мови і мовлення знаходимо у праці Сергія Шипа [95].

РОЗДІЛ 2

ЕВОЛЮЦІЯ МОВО-СТИЛЮ ІВАНА КАРАБИЦЯ: ОСНОВНІ ЕТАПИ І ТВОРЧІ ЗВЕРШЕННЯ

Життєвий шлях Івана Федоровича Карабиця охоплює трохи більше, ніж пів століття. Майже п'ятдесят років тривало його творче становлення: від перших кроків у дитячому хорі у селищі Ялта Донецької області і до останніх хвилин земного існування. Щасливий талант до реалізації екзистенційного потенціалу у різноманітних сферах життєдіяльності — просвітницькій, мистецькій, культурно-організаційній, диригентстві і виконавстві, педагогіці і, звісно, у написанні музики — дозволяють оцінити вражаючий масштаб обдарування цієї особистості, творчості якої «властивий широкий, багатовимірний погляд на світ, прагнення охопити різні сторони буття людини, потяг до поетичного відображення явищ» [80, с. 5].

2.1. ПИТАННЯ ПЕРІОДИЗАЦІЇ ТВОРЧОСТІ ІВАНА КАРАБИЦЯ

Чотири десятиліття життя Майстра (1960-ті — початок 2000-х) нерозривно пов'язані з композиторською діяльністю. У музиці, у креативному імпульсі, трансформованому через світ звуків у багатозначний полісмісловий текст, Іван Карабиць стверджував себе як особистість, утілював внутрішню енергію і отримував стимул для подальшого освоєння буттєвого простору власного існування. У цьому проявилася традиція його кумира і Вчителя — Бориса Миколайовича Лятошинського. З самого початку навчання від своїх учнів він вимагав бути щирими і природними у музиці: творчість повинна стати Книгою життя, відображенням внутрішньої вітальної сили особистості, яка стимулює продовження існування людини.

Тому творчість Івана Карабиця, у переважній своїй більшості, емоційно забарвлена особистісною позицією митця. Пишним квітом розквітає пісенна

лірика, солоспіви, оригінальний, позначений яскравою індивідуальністю мелос пронизує всю музику майстра, інтонаційно змістовна лінеарність насичує політембровий фактурний простір композицій, наповнює семантикою поліфонізований виклад тематизму. Кожний витвір митця — це завжди музичне «слово від автора», який свідомо, за допомогою звукового універсуму музичної мови, організує і підкорює час, насичує його психологічною, чуттєвою, етичною, естетичною значимістю, вражає, захоплює слухача і спонукає його до співпереживання і співтворчості у процесі інтерпретації музики.

Еволюція музичної мови композитора нерозривно пов'язана як з поступом власного світогляду, переосмисленням цінностей, ідейних імперативів при переході від юності до молодості і творчої зрілості, так і зі змінами культурно-історичного контексту, що впливали на мистецьку парадигму другої половини ХХ століття. І. Савчук розглядає творчість композитора у зв'язку з його стильовою еволюцією. Він виокремлює 1960-ті роки — процес формування композитора під час навчання у класі Б. Лятошинського і М. Скорика, 1970-ті — «етап професійного утвердження Івана Карабиця, позначений тяжінням митця до написання концепційних, масштабних полотен», 1980-ті — «розквіт таланту Івана Карабиця, здобуття ним заслуженого визнання» [80, с. 5]¹.

Авторка розгорнутої монографії про композитора — Л. Кияновська пропонує періодизацію музичної спадщини митця за критерієм її співвіднесеності з культурно-історичним контекстом. Вона розподіляє творчість на три періоди: ранній — 1960-ті, навчання у Консерваторії (пізнє шістдесятництво), середній — 1970–1980-ті — етап творчої зрілості, починаючи від хорового концерту «Сад Божественних пісень» (епоха «застою») і останній — від кінця 1980-х — з Концерту №3 для оркестру «Голосіння» — до 2002 (національне піднесення, набуття Україною незалежності) [48].

Дослідник фортепіанної творчості Івана Федоровича О. Копелюк розглядає періодизацію у зв'язку з еволюцією світогляду композитора: Учнів-

¹ Оскільки дана розвідка присвячена трьом концертам для оркестру композитора, написаним у 1980х, наступні роки не увійшли до періодизації науковця. Логічно продовжити структурування творчості композитора і додати 1990-ті – початок 2000х років як завершальний період творчості.

ський період (1964–1969), Період ранньої зрілості (1970–1976), Етап творчої зрілості (1976–2002), який поділяється на період вищої зрілості (1976–1984) і «Перерваний» період (1985–2002) [58, с. 303–306].

Дане дослідження, спирається на періодизацію по десятиліттях у зв'язку зі стильовою еволюцією, запропонованої І. Савчуком. Вона підтверджується чіткою жанровою орієнтацією, яка, здається, була запланована композитором на роки уперед¹: 1960-ті — переважання камерних жанрів; 1970-ті — період трьох симфоній і великих вокально-інструментальних композицій; 1980-ті — час трьох концертів для оркестру і опери-ораторії «Київські Фрески»; 1990-ті — початок 2000-их — роки жанрової індивідуалізації і камернізації. Такий варіант періодизації досить умовний і запропонований, скоріше, з методичною метою. Він не може вмістити усього жанрового, концепційного розмаїття творчості І. Карабиця, його фантастичної працеспроможності й унікальної можливості проявляти себе у різних культурно-мистецьких сферах.

Ще однією особливістю творчої еволюції митця є поява знакових творів на стиках періодів, які наділені стильовими, мовними рисами попередніх років, але ідейна концепція спрямована у майбутнє. Серед таких «поворотних» пунктів можна назвати хоровий концерт «Сад Божественних пісень (1971) — філософське осмислення теми пам'яті, історії, традиції і ролі в ній особистості; вокальний цикл «Мати» (1980) на слова Б. Олійника — розгортання теми вічних цінностей у житті людини, основних екзистенційних архетипів: любові до рідної землі, дому, сім'ї; Третій концерт для оркестру «Голосіння» (1989) — загострення ідеї покаяння, актуалізація античної концепції катарсису; П'ять романсів на вірші Р. Тагора (2000-2001) — повернення до філософської тематики, початок «перерваного» (за визначенням О. Копелюка) періоду.

¹ У спогадах рідних і близьких людей, друзів композитора відмічається організованість і вміння планувати своє життя на певний період часу, навіть на роки уперед, яке проявлялося змолodu: «Вже змолodu йому [Івану Карабицю. — В. Д.] було властиве зріле ставлення до життя і ясність цілепокладання, здатність за кожною метою бачити чи інтуїтивно відчувати» надмету» [35, с. 24].

2.2. Становлення музичної мови Івана Карабиця у творчості 1960-х років: від концептів до концепцій

У шістдесятих роках талановитий юнак жадібно всотує творчі принципи й ініціативи, запропоновані у класі Б. Лятошинського. Спрямованість на боротьбу за власну музичну мову, можливість вільно виражати себе у мистецтві з використанням будь-яких, у тому числі — найсучасніших — технологічних і технічних засобів — продовжує дієво-драматичну творчу лінію, сповідувану улюбленим учителем. Пророчі слова І. Франка, що звучать у поемі «Vivere memento!» — «Лиш боротись, значить — жити!»¹ стають одним з девізів молодого композитора не тільки під час буремного пориву до осучаснення музичної мови у період шістдесятництва, а й на довгі роки наступної творчості. Під керівництвом Майстра написані ранні твори для фортепіано: Соната (1964), Прелюдія (1964), Сонатина (1967), Варіації (1964), перші камерні твори для різних інструментальних складів: Скерцо для флейти і фортепіано (1964), Концертино для кларнету і фортепіано (1964), Квінтет (1965), Три п'єси (1966), Концертино для валторни і фортепіано (1967), Перша соната для віолончелі і фортепіано (1968). На прикладі цих композицій юнак вивчає пластику форми, динаміку становлення й якісних перетворень тематизму, досліджує темброві амплуа інструментів, мистецтво створення звукового колориту.

Ранні твори для фортепіано формально є навчальними опусами. Як і всі студенти-композитори, юний Іван Карабиць на практиці вивчав особливості прелюдійної, варіаційної, поліфонічної, сонатної форми. Вже у цих композиціях музична мова відзначається інтонаційною змістовністю, яскравим особистісним забарвленням, прагненням розбудувати власну музичну форму, продемонструвати «філософію музики» (О. Копелюк), взявши за основу класичну традиційну структуру. У **Сонаті** (1964) — першому творі композитора у цьому жанрі — дослідники відмічають особистісний контекст трактування

¹ Згадаємо безпрецедентну історію ідейної боротьби Майстра за Третю симфонію. У Четвертій симфонії Б. М. Лятошинського, закінченій у рік вступу Івана Карабиця до його класу, дослідники відмічають мотив боротьби як основний стимул розгортання концепції: «Після могутніх перипетій запеклої боротьби композитор немовби утверджує тезу, що боротьба — це і є життя...» [60, с. 632].

класичної форми-структури, розбудову тематизму на основі вільної додекафонії, нахил до драматизації і посилення трагедійних інтенцій у становленні концепції: «затвердження образу жорстокої дійсності над мрійливістю» [Копелюк, с.90]. У **Сонатині** (1967), тематизм якої продовжує творчо розвивати ідеї, закладені у музичній мові Б. Лятошинського, О. Скрибіна, ще наочнішою стала тенденція до індивідуалізації сонатної структури: «стильові ознаки Сонатини виявили: модифікацію сонатного *allegro*, відокремлення розділів форми на самостійні епізоди, що призвели до одночасності як зливої циклічності, наявність лейттематизму, оповідну драматургію» [58, с. 96].

Досліджуючи можливості варіаційної форми, юний композитор розширює й переосмислює розуміння форми-структури, вносить туди елементи наскрізного розвитку драматичного начала. У **Варіаціях** (1964) поряд з демонстрацією винахідливості фактурних, артикуляційно-динамічних, темпових і регістрових перетворень теми, модифікації жанрових інваріантів, риси яких закладені у початковій музичній ідеї твору, молодий композитор утворює драматургічний план вищого порядку, який сприяє збільшенню цілісності композиції і надає логічної спрямованості тематичному становленню.

Тема варіацій є основою музичної мови твору. Опора на інтонації тритону та малої секунди, їх різноманітні модифікації (обернення у *в 7* або *зм 8*, об'єднання у початковому мотиві у зменшений секундакорд), ритмічна примхливість з виразними затриманнями-зависаннями звуків, метрична змінність закладають основу мрійливо-особистісного, лірично забарвленого мелосу, близького до семантично наснаженої речитативно-наспівної вимови. Чітка форма теми, що нагадує індивідуалізовану структуру періоду — дві побудови 5+4 тактів, введення у другому реченні самостійного підголоску, який підсилює заряд мелодичного розгортання і стверджує у гармонічних інтервалах *в 7* та *зм 8*, надають експозиційному інтонаційному зерну семантичної рельєфності, структурної цілісності.

Основні образні сфери першої і третьої варіацій пов'язані з розвитком мелодичного начала. Ліричний, жалісно-перепрошувальний настрій створе-

ний за допомогою низхідних малосекундових зітхань, «здивованих» злетів на широкі інтервали з красномовними ритмічними зависаннями-завмираннями на верхніх звуках, повільного низхідного сповзання по хроматизмам — малим секундам — у прихованому голосі. Опора на поліфонічний виклад, безперервну вільну енергетику мелодичного руху, розгалуженість інтонаційних ліній створюють алузії з внутрішньо зосередженим мисленевим процесом.

Контрастно до неї є скерцозно-об'єктивована образна сфера другої варіації: стакатно-механістичне начало з однаковими, ритмічно аналогічними мотивами, у яких на перший план виступає остинатне ритмічне начало (тріольні групи), стабільність вертикальних утворень (паралельні децими), фактурна одноманітність. Таким чином, початкові три варіації утворюють перший етап композиції, у якому експоновані основні образно-тематичні, фактурні семанти.

Наступне становлення — це взаємодія і варіантне урізноманітнення образних начал: четверта варіація — скерцозна, і п'ята — у ритмі пасакалії з канонічним проведенням голосів. У шостій варіації, у результаті взаємодії механістично-ритмічного і наспівно-індивідуалізованого начал, мелодична енергія останнього розпорошується у пуантилістичних мерехтіннях поодиноких звуків. У сьомій варіації, завдяки відновленню задумливо-споглядального настрою у першій частині, виникають аналогії з репризою. Але мелодичне начало значно послаблене, позбавлене поліфонічної варіантності голосів. Фактура групується у застиглих прозорих квартових вертикалях, які потовщують основні семанти теми. У другій частині варіації ритмічно-механістичне начало у контрапункті стикається з мелодичним індивідуалізмом, особистісна ліричність якого «гине» у завершальному безособистісному фоновому пасажі. Заключна восьма варіація — фінал циклу, у якому у шаленому темпі нагадуються основні інтонаційні елементи твору та етапи його розвитку: «Другий розділ варіації будується на комбінації мелодичних, фактурних елементів, взятих з попередніх варіацій (№№ 4, 6, 7)» [58, с. 94]. Закінчується цикл кодою, у якій, у синтетичній єдності гармонічного вертикального і мелодично-

го горизонтального начал, нагадується основне інтонаційне ядро — фрагмент теми варіацій.

Таким чином, завдяки індивідуалізації мовних планів, композитор переосмислює традиційну структуру варіацій. Взаємодія та якісне перетворення контрастних за тематизмом і жанровою основою начал вносять драматичну складову, надають традиційній формі елементів симфонічного узагальнення.

У камерно-інструментальних творах раннього періоду особливу увагу І. Карабиця привертають концертні жанри, у яких, завдяки закладеній у них творчій змагальності окремих тембрів, груп інструментів та колористики звучностей, відкривалися нові можливості для індивідуального трактування і дослідження барв звучання, сонорних ефектів, розвитку ідеї інструментального театру.

У **Концертино для валторни і фортепіано (1967)** композитор створює театралізований музичний діалог двох інструментів. Одночастинна (за визначенням О. Гуркової) композиція спирається на сонатну структуру з контрастними за темпами та характером розділами. Особливістю композиції є складна каденція одночасно і валторни, і фортепіано наприкінці розробки, яка виконує функцію репризи: «Трактування каденції як репризи — унікальне новаторське відкриття І. Карабиця» [30, с. 130]. Лейтінтонаційний принцип, застосований композитором (розвиток мотиву з опорою на зменшену септиму, повторювані у різних розділах аналогічні ритмічні утворення), трактування фортепіанного вступу-епіграфу як тематичного зародку наступного музичного розгортання посилюють цілісність форми, визначають логіку її розгортання. Віртуозність партій інструментів у поєднанні з грою тональної (валторна) й атональної, експресивно дисонантної (фортепіано) технік викладення музичного матеріалу сприяють індивідуалізації тембрів, створенню особистісного образу-амплуа кожного з інструментів: «<...> висока технічна складність обох партій, різнобарвна стильова палітра дозволяють говорити про цей ранній твір як важливий етап становлення інструментального театру в інструментальній творчості І. Карабиця» [30, с. 131].

На формування мово-стилю ранньої творчості І. Карабиця значно вплинула непересічна особистість М. Скорика, у класі якого композитор закінчував навчання у Консерваторії і вчився в аспірантурі. Вчитель орієнтував молодих композиторів передусім на продовження національної духовної традиції. Твори на слова І. Франка (поема для баритону і симфонічного оркестру «Vivere memento», 1970), П. Тичини (вокальний цикл «Пастелі», 1970), Г. Сковороди (хоровий концерт «Сад Божественних пісень»), звернення до фольклорних джерел (Три пісні на народні тексти, 1969) сприяли посиленню комунікативної віддачі музичної мови молодого композитора. Вона ставала більш відкритою для широких верств слухачів завдяки уведенню загальнозначимих семантем, збережених народом, історією і культурою, технічні, конструктивні новації узгоджувалися з естетико-емотивною спрямованістю на слухача. Звідси і посилення ролі концертності, моменту «представлення», театральних конотацій, інструментального театру, до яких учень був схильний ще під час навчання у Б. Лятошинського. У своїх спогадах М. Скорик відзначав про прагнення зробити музику учня більш емоційною, позбавити її «сухості» викладу, особливо у роботі над Першим і Другим фортепіанними концертами [83, с. 201].

Перший концерт для фортепіано з оркестром (1968) став успішним початком великого концепційного інструменталізму у творчості молодого композитора¹. Фортепіано у долі І. Карабиця є особливим інструментом, можливо, навіть інтимним, обраним духовним співником в осмисленні та утіленні у звуковому просторі музичного світу композитора². Не дивно, що перша розгорнута концепційна композиція пов'язана з цим інструментом. У наступних Другому (1972), Третьому («П'ять музичних моментів», 1999) концертах для фортепіано з оркестром, циклі 24 прелюдії (1976), Третьому концерті для оркестру «Голосіння» (1989), джазових мініатюрах чистий, здатний до витонченого нюансування, тембр роялю уособлює у драматургії ліричну

¹ Цей твір був відзначений третьою премією на Всесоюзному конкурсі молодих композиторів [36, с. 12].

² Відомо, що І. Карабиць з перших кроків у музиці нароглегливо намагався підкорити рояль, пізнати різнобічні виражальні можливості виконавської техніки. Закінчивши Артемівську муз.училище як піаніст, І. Карабиць готувався до вступу на фортепіанний факультет Київської консерваторії.

сферу духовно піднесеного, обережного, тендітно-боязкого відчуття-доторкання до абсолюту.

У Першому концерті опозиція між суб'єктивним началом, утіленим у партії соліста і об'єктивованими буттєвими викликами, образ яких доручений оркестрові, намічена досить рельєфно. Теми, народжені у партії фортепіано — імпульсивно нестійкої головної партії (лейттеми концерту), мрійливо-споглядальної побічної партії першої частини¹, епізоду вальсу — примарної мрії — з розробки, токатно-танцювальної неоднозначності головної теми другої частини вказують шлях становлення ліричної образності, яка вступає у складну конфліктну взаємодію з роковою багатотембровою буттєвістю інших інструментів.

Чотиритактова оркестрова тема-епіграф — лейттема концерту, фугато сполучної партії першої частини, безособове прелюдювання в Інтерлюдії, яка розділяє першу і другу частини концерту, рокові конотації хоралу з середнього розділу другої частини утілюють образи об'єктивної реальності. Уведення алюзій до барокових концертів (підкреслене співставлення *tutti-soli*, застосування несподіваних динамічних і фактурних зсувів-контрастів (наростання до кульмінації і її зрив як один з основних прийомів музичної драматургії), введення Інтерлюдії — моменту тимчасового відсторонення від життєвої драми-гри — підсилюють театралізованість розгортання буттєво-особистісної музичної колізії. Елементами моралізаторських висновків наділені коди після першої та другої частин. У першому випадку філософськи узагальнений музичний відбиток сутності буття (тема-епіграф) зіставляється з головною темою ліричного героя, що звучить на тлі хаотичного експресивно-дисонантного звукового кластеру: «Можна сказати, що основним сенсом коди є виявлення та усвідомлення фундаментальної моделі буття, яке постійно змінюється та взаємодоповнюється» [58, с. 162].

У коді другої частини збираються основні теми-образи усього концерту. Серед них найбільш велично і піднесено викладена тема-епіграф: «Тема

¹ Форма першої частини концерту — сонатна.

вступу до першої частини звучить дуже велично та могутньо (ц. 56) *Maestoso*» [58, с. 173]. Інтонації головної партії першої частини завершують концерт у панегірично-піднесеному модусі: «Кінцеві такти концерту пройняті головною ідеєю перемоги. Мартелятні перебивки на інтонаціях Г.П. першої частини укріплюються трикратним звуковим тоном *a* в різних октавах (*A2* та *a3*). Як бачимо, розвиток Г.П. першої частини приводить до патетичного перевтілення у драматургічній розв'язці твору» [58, с. 174].

Особистісність й індивідуалізм концепції Першого фортепіанного концерту виявили спрямованість до глибоких філософських узагальнень і пристрасність екзистенційних проявів 23-річного композитора. Схильність до створення розгорнутих світоглядних музичних текстів-макросвітів з відкриттям у них тонких емоційно-експресивних граней суб'єктивно-ліричного начала (мікросвіту особистості), проявлена у цьому творі, знайшла подальший розвиток у наступні роки (симфонії, концерти для оркестру, вокально-симфонічні твори, «Київські фрески» тощо).

У студентські роки І. Карабиць пробує свій талант мелодиста у вокальних жанрах. Серед перших пісень — твори на слова А. Сироватського та В. Герасимова (1968).

У 1969 році композитор уперше звертається до народних текстів для створення власних інтонаційних образів пісень у циклі **Три пісні на народні тексти**. Високосимволічна поезія з опорою на світоглядні образи-архетипи українського народу вимагала особливого підходу та творчого осмислення. Дослідниця О. Гуркова, розглядаючи основні семантичні вектори текстів, виділяє різні відтінки лірики, притаманні народним словам першої, печально-сповідальної («Ой глянь мати»), другої, з ігровим відтінком, («Понад терном стежечка») та третьої жартівливо-драматичної («Ой жур та кисіль») пісень. Творчо осмисливши традиційні строфічні та куплетно-варіаційні структури, композитор наповнює їх фольклорною інтонаційністю (алюзія до голосінь та плачових інтонацій), застосовує підголоскову поліфонію (перша пісня) й елементи поліпластового контрапункту (третя пісня), дисонантну гармонію

з опорою на різні види септакордів, рух паралельними тризвуками, кластери, сонорні та звукозображальні ефекти (третя пісня), політональність та елементи старовинних ладів (фригійський у першій пісні), метро-ритмічну варіантність з частою зміною розміру (друга пісня). У музичному втіленні народних текстів, з бережним ставленням до відкарбованого століттями слова, тонким відчуттям емоційної семантики архетипічної образної символіки, прагненням відобразити особистісний ракурс сприйняття вербальних текстів, молодий композитор проявив рідкісну для такого віку делікатність і глибину досягнення фольклорних зразків, засвідчив світоглядну зрілість й драматургічне чуття [30, с. 65–69].

Стильові і стилістичні особливості музичної мови, позначені неофольклорними рисами, які вперше проявилися у Трьох народних піснях, пізніше «проросли» і розгорнулися з новою силою у концерті «Сад Божественних пісень», віртуозній п'єсі для скрипки «Музика», концерті для оркестру №3 «Голосіння», інших творах.

Рік закінчення Консерваторії став плідним на творчі звершення для молодого митця. Вокально-симфонічна поема «*Vivere temento*» на слова І. Франка, вокальний цикл «Пастелі» на слова П. Тичини, написані у цей час, детально будуть розглянуті у наступному розділі. Грані драматично-трагічного сприйняття дійсності розкриваються у циклі «**Ліричні сцени**» для скрипки і фортепіано (1970). Елементи інструментального театру, запрограмовані у назві, розгортаються у взаємодії партій двох інструментів протягом чотирьох п'єс — частин композиції. У кожній з них прояви зосереджено-однозначного (фортепіано) і особистісно-ліричного (скрипки) мають відмінні ознаки й індивідуальні відтінки.

Примхливі зміни настрою у першій п'єсі проявляються у варіативності мелодичних, ритмічних, фактурних, структурних рівнів форми. Масивний спад акордових вертикалей септимо-тритонової будови у партії фортепіано зіставляється з короткими, уривчастими, експресивними репліками скрипки (мотиви з двох шістнадцятих: низхідна мала секунда — висхідний тритон) у

першому такті. Інтонаційна база, закладена на початку п'єси, отримує вишукано-винахідливий розвиток. Ритмомотив з шістнадцятих проникає у партію фортепіано, яка немов старається підлаштовуватися під настрій скрипкового музичного вислову. Розвиток мелодії ліричного образу спрямований до утворення широких побудов, з протягнутими звуками. Елементи поліфонічного розвитку у нижніх голосах вказують на тенденцію мелодизації шарів фактури партії фортепіано. Результат такої взаємодії проявляється в репризі: акордові вигуки зосередженого образу посилюють емоційне збудження ліричного (тремоло-тремтіння мотивів-інтонацій, експресивна мелодична лінія у високому регістрі у партії скрипки).

Тематизм другої п'єси, що спирається на інтонації секунди-септими і тритону, отримує об'єктивований вираз. Особистісність мелодичного начала перероджується у сплески — колористичні «плями» (партія фортепіано) або відсторонений рух рівномірними довгостями без поділу на мотиви і фрази у партії скрипки, який підхоплюється фортепіано. Кожний з інструментів ніби намагається показати свою байдужість, емоційну нейтральність у сольному вислові (продовжені побудови скрипки без фортепіано і фортепіано без скрипки). Кульмінацією п'єси є експресивна демонстрація колористичного начала у партії фортепіано, яким відповідає каденція скрипки з вертикалізованою, згорнутою в інтервали мелодичною лінією. Втратою інтонаційного індивідуалізму закінчується ця композиція.

Спотворення мелодичного начала продовжене у третій частині циклу. Лейтінтонація мала секунда — зменшена квінта викладена вертикальними інтервалами у скрипки. Скерцозні токатні послідовності повторюваних інтервалів, глісандуючі неприродні їх поєднання демонструють кризу самотнього ліричного начала, позбавленого фортепіанного супроводу. Вступ фортепіанного образу з арпеджованою фактурою (з т. 13), здається, є проявом індивідуального тематичного викладу. Але у процесі розвитку партія роялю все більше підпадає під вплив скерцозних повторюваних реплік скрипки. У моменти «ковзаючих» поєднань інтервалів у верхньому голосі, у партії фортепіано

звучать колористичні звукові сплески-пасажі як своєрідне відлуння скрипкових глісандо. Фінальне роз'єднання партій фортепіано і скрипки звучить як вирок безмелосної самотності учасників драми.

У четвертій, фінальній сцені, відбуваються спроби відродити втрачену жвавість інтонування та евристичність музичного діалогу. Але фактурні та жанрові алюзії до старовинної музики нагадують нам, що це — лише спогад, згадування минулого. Тут — і розгортання тематизму з мотиву-зерна із застосуванням формул морденту і квінтолів — фігур, схожих на групето; імітаційний виклад у вступній побудові партії фортепіано; застосування хоральної фактури під час діалогу зі скрипкою, мелодична лінія якої ще сильніше продукує розмаїті мотиви на основі інтонації-зітхання (м 2) та емоційні вигуки на широких інтервалах. Елементи неприродної танцювальності у поліфонічному викладі партії фортепіано (розділ *Piu mosso*) стають контрастним контрапунктом до декламаційної експресії мелодії верхнього голосу. Протистояння пластів приводить до першої тихої кульмінації, коли на тлі акордових вигуків у партії фортепіано у верхньому регістрі народжується мотив-алюзія до середньовічної інтонації *Dies irae* (*Meno mosso*) [43, с. 22]. Друга, більш напружена й експресивна хвиля розвитку завершується генеральною кульмінацією, де на тлі застиглого фортепіанного кластера мотив — трагічна алюзія середньовічної секвенції — стверджується на *ff*, підкреслений заповільненням темпу. Заключне мелодичне розсіювання і поступове завмирання руху голосів на початковому орнаментальному мотиві не компенсує експресивного напруження, створеного протягом становлення циклу. Так, поступово, від п'єси до п'єси, ліричні сцени трансформувалися в емоційний музичний діалог двох учасників, позбавлений гармонії співчуття і співучасті.

Розгортання переважно камерної жанрової палітри у роки навчання у Консерваторії дозволили починаючому композиторові продемонструвати видатний творчий потенціал, активну спрямованість на створення власної музичної мови для втілення оригінальних світоглядних концептуальних узагальнень.

2.3. ВОГНЕННИЙ СПЛЕСК ДРАМАТИЗМУ У 1970-Х: РОКИ СИМФОНІЙ І ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНИХ ПОЛОТЕН

Вже у попередні роки почала проявлятися одна з основних характеристик рис творчого методу І. Карабиця: рух від концепції, загально-філософського уявлення семантичного рівня композиції до її технічного втілення. Главенство ідеї над технічним рівнем яскраво проявляється у Концерті для хору, солістів та симфонічного оркестру **«Сад Божественних пісень»** на слова Г. Сковороди (1971). Народжений на межі пошукового пафосу попередніх років і прагненням випробувати свої сили у масштабних композиціях, він займає особливе місце у творчій спадщині митця. Хоровий концерт став кульмінаційною точкою, справжньою творчою вдачею на шляху досягнення глибинних коренів національної духовної традиції з можливостями відтворення задуму засобами сучасного музичного лексикону.

Твір написаний у руслі зацікавлення і піднесення суспільством культури і мистецтва українського бароко, ініційованого шістдесятниками. Однією з яскравих сторінок відродження цього докласичного духовно-практичного феномену стало нове відкриття творчості великого філософа, вчителя-просвітника, поета, музиканта — Г. Сковороди. Дослідження його багатогранної духовної спадщини, розгорнуте у ці роки, розкрило глибину і вічну істинність світоглядних, етичних настанов мислителя, закорінених, з одного боку, у світовий досвід філософських студій (Г. Сковороду називали «українським Сократом»), з іншого — в одвічні канони мудрості українського народу.

Захоплення молодого композитора, чуйного до смислової й інтонаційної гри слова, філософською поезією Г. Сковороди позначилося в ретельному опрацюванні вербального ряду концерту, виборі окремих поезій, поетичних рядків або фрагментів з філософської збірки **«Сад Божественних пісень»** для створення оригінального варіанту музичної драматургії хорового концерту.

У творі шість частин. У першій зіставляються образи поля і міста, гармонічного життя у природі (соло тенора «Гей, поля ...», награвання флейти — лейтмотиви ліричної сфери) і порушенням духовної свободи, чистоти екзис-

тенційних проявів в умовах соціалізованої спільноти («Всякому городу нрав і права ...»): «У музичному вирішенні ця опозиція втілюється не лише у <...> відмінностях природи мелодики, фактурі, а й у зіставленні різних жанрових моделей: вільної імпровізаційної, наближеної до думного розспіву теми — і стилізації канту “нравоучительного змісту”» [48, с. 133].

Друга частина сповнена драматизму, емоційного напруження. У контрастному зіставленні *solo* (партія соліста — ліричний образ поета-філософа) і *tutti* (хор) розгортається оповідь про перепони долі. У музичній мові синтезовано ознаки барокової лексики (риторичні фігури, колористичні звукозображальні прийоми, фугований виклад) з сучасною ладо-тональною свободою мелодичної лінії, терпкими вертикальним співзвуччями.

У третій частині «В город не піду багатий» продовжено опозицію природного і цивілізаційного, міста і діброви. Звернення до музичної мови хорового концерту *a capella*, зіставлення сольного (партія баса, тенора) і хорового звучань, багате використання розмаїтих прийомів поліфонічного письма створюють алюзію до партесного співу у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя.

Четверта частина присвячена філософським роздумам про минулість людського існування (соло партії альт з інтонаціями голосінь) і, у висновку, ствердження гуманістичної ідеї (емоційно узагальнене, з опорою на чіткі тематичні структури, фугато хору від слів «смерть не страшна»). У п'ятій частині «О життя щасливий час» завдяки змістовим алюзіям до попередніх частин (роздуми про зміст щастя — перша, третя, моральна оцінка життєвих діянь — четверта, сатиричні мотиви — перша), тембровим (соло тенора і флейтові награвання), фактурним (застосування кантового викладу) аналогіям з першою частиною підкреслюється завершальний етап у становленні концепції твору.

У фіналі-апофеозі концерту — шостій частині — досягається стан внутрішнього умиротворення й гармонічного злиття душевних і духовних енергій — результат морально-етичних пошуків ліричного героя. Розріджена фак-

тура прославно-панегіричного партесного співу, пасторальне флейтове соло і прозоре оркестрове закінчення стверджують крізь звукову ауру світло легендарного образу національного духовного піднесення й чистоти осягнення істини. За словами дружини композитора, докторки мистецтвознавства, професорки М. Копиці, Сад Божественних пісень «<...> був його (І. Карабиця — В. Д.) улюблений твір і сьогодні це перший необароковий твір в українській музиці, що проклав місток від Бортнянського і Березовського до сьогодення» [48, с. 125].

Хоровий концерт на слова Г. Сководи став великим творчим злетом. З цієї кульмінації пошуків власного мово-стилю учнівського періоду митець починає входження у наступне десятиліття, яке умовно можна окреслити часом відкриття симфонічного концептуалізму у творчості І. Карабиця.

Сімдесяті роки — період трьох Симфоній. У Симфонії № 1 «П'ять пісень про Україну» (1974), Симфоніях №2, №3 (1977, 1978) трагічній концепції струнного Квартету («Квартету-поєми») (1973), балеті «Богатирська симфонія» (1980) зосереджено увагу на напруженій колізії, можливостях сполучення у симфонічному методі ліричного, епічного, драматичного начал.

Символічним є присвячення **Першої симфонії** улюбленому вчителю — Б. Лятошинському — одному з найвидатніших симфоністів сучасності. У концепції твору композитор розгортає історичну оповідь про Україну. Образи давнини, утілені інтонаціями знаменного розспіву і хоралу (перша пісня), козацького минулого у епічно-драматично-ліричному сплаві думних мотивів (друга), веснянкове пробудження пасторальних мотивів у третій, трагізм, плачові інтонації фрескового тематизму у четвертій, яка наче нагадує про жорстокі реалії Другої світової війни, прославне звучання фінальної п'ятої пісні розкривають перед слухачем часову перспективу образу України від давнини до сучасності. Через симфонічне перевтілення тематизму¹, пошук тембрової характерності (наприклад, поєднання арфи та струнних і як утілення ліричної

¹ Особливо першої теми першої пісні — основи провідних музичних семантем симфонії, яка зазнає гранично контрастних трансформацій у кожній частині

рефлексії, і як імітація звукобарви бандури [48, с. 148]), синтезування епічного, драматичного начал з яскравим особистісно-ліричним висловом¹ автор вкладає до ніг Мадонни України своє приношення — створений з любов'ю симфонічно-пісенний відбиток звукообразу рідної землі.

Трагічним драматизмом проникнута тричастинна концепція **Другої симфонії**. Фатальне зіткнення тематизму головної, сполучної і побічної партій у першій частині, нестійка ніжна пасторальність другої частини з вторгненням чужорідного конфліктного начала (заклики труб), «оголення» зла і доведення музичного становлення до стану хаосу у розробці третьої частини долається вторгненням особистісного начала. У першій частині воно концентрується у заключному скорботному авторському монолозі-післямові, у другій — у відстороненому філософському спогляданні, у третій — у зосередженій спокійній, урочистій ліричній темі Людини, яка знаменує злам розвитку наприкінці розробки і стає стимулом для формування тематизму опору образам зла, хаосу і агресивних проявів буття [36, с. 34–38].

Ліричний модус у драматичному ключі розгорнутий у **Третій симфонії**. Камерність одночастинної концепції, озвученої лише струнними інструментами, свідчить про дослідження у творі внутрішніх проявів особистості: її ліричних, драматичних поривань, романтичних та експресивних сплесків і станів рівноваги та спокою. Безперервність розгортання, його імпульсивність, яка переважає над архітектонічною ясністю, нагадують утілений у музиці потік свідомості, щире проживання, осягнення через звуки власного внутрішнього відчуття кожної миті. Відточеність мовних засобів та визначеність стильових орієнтирів, що свідчать про професіоналізм і довершеність музичного мислення у цей період творчості Майстра, сприяють цілісності та врівноваженості задуму твору: «Більшість характерних рис інструментального мислення І. Карабиця — насамперед тяжіння до колористичності оркестрового (ансамблевого) письма, використання речитативно-експресивного комплексу інтонацій, багата темброва драматургія, інтенсивність драматургічного роз-

¹ На що вказує О. Зінкевич.

витку — проявляються тут вельми виразно та впливають на різноманітність образно-символічного пласта камерної симфонії» [48, с. 143].

Опанування наскрізного розвитку, притаманного симфонічному методу, робота над «підкоренням часу» у звуковому потоці матерії, складні перипетії поєднання вокального й інструментального начал проявляються у розгорнутих вокально-симфонічних композиціях — поемі для баритона та симфонічного оркестру «*Vivere memento*», слова І. Франка (1970), ораторіях «Заклинання вогню», слова Б. Олійника (1978), «Земля моя на ймення Донбас», на тексти В. Сосюри, І. Драча, В. Демидова, А. Кравченка (1980).

Знаковим для усієї подальшої творчої долі митця стало знайомство з видатним поетом-шістдесятником, культурно-мистецьким діячем Б. Олійником, чий вірші стали для молодого митця як «відкриття нового світу — і в мистецтві, і в житті» [35, с. 27]. Разом з ним молодий композитор опановує нові виміри семантичних граней інтонаційної форми творів. Тема пам'яті, обов'язку, відповідальності в ораторії «Заклинання вогню», піднесення морально-етичних ідеалів українського народу у вокальних циклах «На березі вічності», «Мати» окреслюють сучасні духовно-мистецькі орієнтири митця, їх орієнтацію на глибинне розуміння національної традиції.

Концепційність й ідейна орієнтація ораторії «**Заклинання вогню**» детально розглянуті у дослідженнях Г. Єрмакової [36], А. Терещенко [90], О. Галузевської [13]. Піднесений етично-моральний тонус поеми Б. Олійника, яка стала основою твору, спрямував увагу композитора до жанру ораторії як найкращого відповідника ідейного змісту віршів. Г. Єрмакова зауважує, що «в основі драматургії ораторії — динамічна триєдність: це Пам'ять (об'єднувальна ідея), пробуджувана нею Совість і Обов'язок як реалізація в конкретному діянні голосу Совісті» [36, с. 26].

Озвучення патетичного слова поета стало одним з основних творчих завдань. Для І. Карабиця — митця з тонким і поетичним відчуттям сонорних, тембрових, барвно-колористичних, звуковисотних і часово-ритмічних особливостей вербального і музичного мовлення — звернення до «соковитого»,

поліасоціативного поетичного слова віршів Б. Олійника стало чудовим приводом до експерименту у сфері емоційно-психологічної семантики інтонаційності. Партія соліста — монолог головного герою ораторії (бас), яка є основою драматичного становлення концепції, орієнтується на різні типи декламаційності для підкреслення смислових відтінків багатозначної метафоричності поетичного слова — від мелодичного осмислення до чіткого читання-декламації: «Діапазон використовуваних принципів декламаційності дуже широкий: від плавно-розспівної розмовності, майже речитації, до величних вигуків, пристрасно-патетичного промовляння» [36, с. 26].

У партії хору — уособлення народної моральності й етичної чистоти — втілено розлогий спектр інтонаційності: від оповідності (розгорнутий початковий епізод «Заходить осінь...»), піднесеної декламаційності у моменти духовного єднання з героєм (заключний епізод на словах «Я викликаю вогонь!»), ритуального *sprechstimme* («Очистимося ж до суті») до драматичних і трагедійних ноток близьких до плачу, голосіння інтонацій скорботи, болю, відчаю при озвученні образів страждених сторінок національної історії. Змінність сонорної палітри хорової партитури — від конкретно-образного музичного мовлення, обумовленого вербальним текстом, до фонічно-кolorистичних звучань та яскравих просторових ефектів (спільно з оркестром), разом з тонким нюансуванням семантичної гри музичної вимови вокальної партії головного героя, складають основу «моря інтонаційності», розгорнутого у концепції ораторії, являють ще одну сторінку творчого пошуку у галузі ствердження особистісного мелосу митця.

Саме у ці роки розкривається спрямованість на широке охоплення і відображення у творчості сучасних можливостей музичного мистецтва. В одному з інтерв'ю Іван Федорович зазначав: «Я ніколи не обмежував себе певними жанрами, прагнучи знайти шляхи до поєднання різних музичних сфер. Гадаю, що це допомагає нам цікавіше й повноцінніше виразити себе в музиці, бути на рівні тих вимог, які ставить перед нами час» [36, с. 45]. Композитор активно пише музику до кіно й анімаційних фільмів, яскраво проявляє себе у

жанрах естрадної, популярної музики, ліричної сповіді у вокальній творчості, утілює неоромантичні («Ліричні сцени» для скрипки і фортепіано), неофольклорні («Музика» для скрипки соло, 1972), неокласичні (24 прелюдії для фортепіано, 1976) модули спілкування з буттям.

2.4. ПЕРІОД ТРЬОХ КОНЦЕРТІВ ДЛЯ ОРКЕСТРУ І «КИЇВСЬКИХ ФРЕСОК»: ДОТОРКАННЯ ДО ОДВІЧНИХ БУТТЄВИХ АРХЕТИПІВ (РІДНА ЗЕМЛЯ, СІМ'Я, РОДИНА)

У наступному десятилітті ідейним лейтмотивом концепційних творів Івана Федоровича стає осмислення у музиці беззаперечних істин людського буття. Переорієнтація почала проявлятися вже на межі десятиліть. У музичному приношенні рідній землі (ораторія «Земля моя на ймення Донбас» (1980), Перший концерт для оркестру «Музичний дарунок Києву» (1981), опера-ораторія «Київські фрески» (1983), оспівуванні найдорожчих для людини духовних констант, закорінених у народному менталітеті (вокальний цикл «Мати» (1980), піснях «Моя земля — моя любов», слова Ю. Рибчинського (1979), «Де вітер землю голубить», слова В. Губарця, «Батьківський поріг», слова А. Демиденка, «Надія, Віра і Любов», слова В. Батюка (1982) розкриваються ще одна грань непересічної особистості композитора.

Театральність, видовищність як основні ознаки інструментального стилю композитора виходять на перший план. Магістральна лінія творчості у ці роки позначена трьома концертами для оркестру, масштабним дійством опери-ораторії «Київські фрески».

Становлення жанру концерту розвивається у напрямку драматизації та посилення трагедійності концепцій. У контрастно-складовій формі **Першого концерту «Музичний дарунок Києву»** (1981), написаного до 1500-річчя Києва, відпрацьовуються принципи інструментального театру, індивідуалізації оркестрових партій, притаманні стилю композитора. Дослідники відзначають «Блискуче оркестрове чуття у Концерті № 1, прагнення “дати прозвучати” кожному з учасників музичного дійства, збагачення оркестрової тканини но-

вими оркестровими фарбами» [80, с. 6] У мозаїчній контрастно-складовій формі відчувається вплив прийомів кінодраматургії.

У **Другому концерті** (1986) посилюється конфліктно-драматичне начало. Композитор продовжує працювати над утворенням поліасоціативного простору у цьому жанрі. Дослідниця О. Гуркова зазначає, що поряд з драматичною колізією, яка розгортається завдяки симфонічному проростанню основних конфліктних начал з теми вступу, у творі відчутні впливи барокового музичного мовлення завдяки активному застосуванню риторичних фігур. Упровадження прийомів кадрової драматургії, напливів, характерні для мови кінематографу, підкреслюють картинність у розгортанні музичного матеріалу. Кінематографічні інтенції посилюються алюзією до космічної музики (теми інопланетян) з популярного французького художнього фільму «Жандарм та інопланетяни» (1979). Уведення елементів театралізації (оплески музикантів у неочікуваних місцях партитури), індивідуалізація і символізація партій окремих інструментів посилюють видовищність, театральність твору. Разом з іншими чинниками, творче переосмислення традицій світової й української симфонічної музики XIX–XX століть, застосування алеаторики, пуантилізму, дванадцятитонової тональної орієнтації забезпечують стильову багатоплановість Другого концерту, яка «утворюється завдяки сучасній музичній мові, використанню знаків-символів різних епох, цитат, стильових алюзій, традицій епохи Бароко і романтизму <...>» [30, с. 184].

Концерт для оркестру №3 «Голосіння» (1989), є однією з найтрагічніших вершин творчості І. Карабиця. Як і «Сад Божественних пісень», цей твір є переламним у творчості Майстра. Тенденції до театралізації, видовищності, творчо розвинуті у концертних жанрах, опері-ораторії «Київські фрески» у 1980-х роках, у цьому творі сполучаються з особистісним началом, переживанням трагедії буття людини у ситуації глобальних катаклізмів та життєвих випробувань. Посилення індивідуалістичної експресивності, що веде форму відповідно до розвитку психологічно-емоційного стану, відтворення інтуїтивних проявів плачу, голосіння, покаяння, молитовного очищення, ха-

рактерні для творів наступних, 1990-х років, з особливою силою проявляються у «Голосінні»: «<...> саме цей твір трактуємо як початок його останнього періоду, причому практично в усіх своїх <...> пізніх творах композитор продовжуватиме ту чи ту лінію, знайдену в його останньому концерті для оркестру» [48, с. 221].

У розгорнутих розвідках І. Пяковського, Л. Кияновської, Б. Янюк проявляється складна взаємодія семантичного і виражального рівнів музичної мови. Глибинна необарокова тенденція пронизує принципи композиційної цілісності твору. Інтонаційна ідея народної скорботи і покаяння (мелос плачів і дум) піднімається до рівня загальнолюдського пасіону, випробування віри у владу Господню і покаяння задля відродження. У формотворенні необарокові інтенції проявляють у зверненні до цикломонічної структури [76, с. 64], що нагадує цикл прелюдії і фуги. Лірично-плачовий, емоційний тематизм першого розділу змінюється чітким фугованим викладом у другому, в основі якого лежить тема хреста. Б. Янюк прослідковує еволюцію цього інтонаційного символу від стану приреченості до жахливого відчайдушного голосіння на кульмінації концерту [96, с. 313–331]. Переключення у кінці твору розвитку у театральньо-видовищну площину, переосмислення ролі диригента і фортепіано знаменують появу катарсичного мотиву, який завершує композицію очищенням, відстороненням від трагізму буття. Завдяки синтетичному поєднанню фольклорних витоків мелосу, необарокового лінеарного мислення і способів розгортання форми в умовах сонорно-кластерного типу тематизму (І. Пяковський), політембральної лінійності мелосу (термін В. Задерацького [38, с. 50]) композиторові вдалося створити твір приголомшливої емоційної сили, пристрасного, покаянного афекту. Впровадження у кінці ідеї духовного очищення дарує людству надію на можливість гармонійного поєднання небесного, і земного у душі людини.

Присвячення Першого концерту для оркестру та опери-ораторії «Київські фрески» місту Києву є символічним для Івана Федоровича¹. Відомо, що для нього Київська земля була священною². Митець переживав існування у цьому місті як особливий акт залучення до духовного, культурного універсуму, формування якого пов'язане з понад тисячолітньою історією, піднесенням ідеї християнства на східнослов'янських землях, евристичними прозріннями і драматичними соціальними колізіями.

Опера-ораторія «**Київські фрески**» (1983) — не тільки художній дарунок рідній столиці України. Автори твору — композитор І. Карабиць, лібретист — Б. Олійник, ідейний натхненник і диригент-постановник, який, на жаль, так і не зміг доєднатися до свята народження твору через відхід із життя — С. Турчак, хормейстер Л. Венедиктов, увесь колектив Київського оперного театру, на базі якого повинна була відбутись постановка унікального на той час для України синтетичного сценічного дійства, усвідомлювали значущість цього масштабного креативного проекту для піднесення культурно-просвітницької ролі Києва як однієї з найдавніших столиць сучасної європейської цивілізації, колиски східно-європейського християнства, утілення прогресивної для середньовіччя моделі державотворення і соціально-політичного устрою³.

У розгорнутих розвідках А. Терещенко, О. Берегової, Іванни Карабиць, Л. Кияновської деталізовано стрижневі ідейно-семантичні, музично-мовні, стильові характеристики твору. У величній епопеї «створення світу» — народження сучасної цивілізаційної моделі на наших землях, на скрижалях на-

¹ Святкування 1500-річчя дало можливість реалізувати креативні прагнення композитора у масштабних творчих проектах.

² Любов до рідної землі, до Києва як далека нездійсненна мрія, її загострено трагічне, експресіоністичне відчуття у пограничній ситуації війни, смерті й відчаю відлунює у солоспіві Б. М. Лятошинського «Найвище щастя» на слова В. Сосюри, тв. 37 (1942).

³ Серед причин відміни сценічної постановки цього мультимистецького художнього полотна І. Карабиця і Б. Олійника Л. Кияновська вбачає, у тому числі, й ідеологічні чинники. Утвердження самобутності культурно-історичного національного поступу у концепції твору з орієнтацією на християнські морально-етичні цінності суперечило імперській концепції нівеляції української ментальності. Замість ідеї «матери городов русских», очікуваної партійними провладними структурами, було отримано розгорнутий художній анонс «Історії України-Руси» М. Грушевського [48, с. 152–153].

ціональної історії, живої для кожного українця завдяки народним традиціям, обрядам, філософії і культурі, писемним, архітектурним, живописним пам'яткам, національній ментальності¹, митці увиразнили основні етапи еволюції духовно-практичного універсуму від давними до сучасності.

Образи Києва, Вічності, Часу, Історії, визначені Іванною Карабиць у магістерській роботі [42, с. 160], пронизують струнку дванадцятичастинну композицію «Київських фресок». Етапи давньої історії — язичницькі обрядові весняні й літні дійства (II–IV частини), драматичні сторінки національної боротьби (V–VI частини), динамізм історії на початку XX століття (VII–VIII частини) і трагедія Другої світової війни (IX–X картини) обрамлені піднесенням, прославним образом Києва (I, II, XI, XII частини) — «одного з найсвятіших осередків людства» [46].

Закорінений у національну традицію синтетичний жанр композиції об'єднує у межах одного твору різноманітні форми мистецтва. Л. Кияновська прослідковує впливи шкільної барокової драми, музично-театральних творів М. Лисенка — М. Старицького, сучасного музичного театру, «причому як один з перших зразків варто згадати розбудовані синтетичні сцени з опери “Золотий обруч” Бориса Лятошинського, а в другій половині сторіччя — “Ятранські ігри” Ігоря Шамо (1978) та “Коли цвіте папороть” Євгена Станковича (1978)» [48, с. 151], а також впливи ораторіально-сценічних творів майстрів XX століття (І. Стравинського, А. Онеггера).

На сторінках цієї сучасної ораторії-містерії символами епох і часів стають слова народних пісень, «Повісті временних літ», заповіту Ярослава Мудрого, «Кавказу» Тараса Шевченка, поезій П. Тичини, М. Рильського, І. Драча, сплетені у струнку драматургічну канву текстами Б. Олійника. Виведення алегоричного персонажу (Читець — образ Часу), типізованих представників народу (батько, учасник війни, наш сучасник), реальних історичних осіб (Андрій Первозванний, Ярослав Мудрий, Ватутін) у партіях солістів і корифеїв

¹ Слово фреска пов'язане з настінним малярством. У перекладі з італійської означає «розпис по свіжому»: *fresco* з іт. — свіжий. Тобто робота на «живій», ще не обсохлій, не затверділій від часу основі.

хору драматизують переважаючий епічний план твору. Завдяки використанню різноманітних жанрових витоків в інтонаційно-тематичних структурах сольних і вокальних партій, арій і монологів, застосуванню архетипічних для українців семантичних знаків фольклору, партесного концерту і кантів епохи бароко, оживають сутнісні ментальні звукові характеристики національного мелосу. Серед ознак інтонаційного стилю твору визначають різноманітні прояви декламаційності у музичному мовленні: «<...> наближена до “розмовної мелодії” (*Sprechstimme*) сольна речитація в партії Читця, солістів хору; “персоніфікована” мова образів-персонажів — Ярослава Мудрого, Кия (бас), Матері (сопрано), Батька (тенор); насажені пафосною патетикою монологічні висловлювання у партіях Читця і Баса соло <...>» доповнюються імітацією вигуків натовпу, експресивною декламацією та паралельним рухом усіх голосів у партії хору [90, с.83-84]. Притаманні партитурі складні взаємозв'язки вокального й інструментального начал, темброво-колеристичний звукопис, ладо-тональна свобода, метро-ритмічна змінність у формуванні музичних характеристик у межах масштабної полімістецької композиції на рівні музичної мови утілюють ідею сучасного переосмислення історії, переспіваної у нових звукових реаліях різноманітної й культурно закоріненої музично-мовної традиції.

2.5. РОКИ ЖАНРОВОЇ ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ І КАМЕРНІЗАЦІЇ: НА ШЛЯХУ ОСЯГНЕННЯ ФІЛОСОФСЬКИХ ІСТИН

У 1990-х — на початку 2000-х І. Карабиць намагається відійти від чіткої жанрової моделі. Поряд зі сталими неокласичними варіантами (Шість прелюдій) відчувається прагнення уникати видових стереотипів, повернутися до індивідуалізованої розбудови структури, позбавленої сталих, загальноживаних ознак, що знаменує повернення на новому рівні до авангардних естетичних настанов, освоєних митцем ще у 1960-х роках. Замість жанрової визначеності акцентується філософська, ідейна основа у більшості творів цих років.

У камерній композиції «**Music from Waterside**» (1994) для п'яти виконавців (флейта, кларнет, ударні, фортепіано, вібрафон) стали жанрові ознаки поступаються місцем враженню, чутливому переживанню миті. Для народження цієї композиції разом зійшлися місце, час, особисті спогади. Проблиск музичних імпресіоністичних марень акумулюється у вербальних символах назв чотирьох частин циклу: «Самотнє дерево», «Раптовий вітер», «Поклик птаха», «Про що співала ріка». Дослідниця О. Берегова зазначає: «<...> символіка образів твору суто романтична. Кожний образ має свою, вже усталену в мистецтві семантичну пару: самотнє дерево — самотність; вітер — буря почуттів, символ перемін; птах — свобода; ріка — плин часу, вічність» [5, с. 34]. Незважаючи на контраст станів, відображених у музиці (споглядальність першої частини, стихійно-поривчаста друга, ностальгійно-політний у третій, філософсько-процесуальний у четвертій), композитор досягає тематичної єдності розвитку музичного матеріалу завдяки моноінтонаційній основі. В основі семантичного зерна твору — інтонації секунди та септими, презентовані на початку першої частини. Відповідно до образної визначеності, у кожній п'єсі вони набувають смислових трансформацій, які проявляються у структурній варіантності, щораз новому тембровому представленні, метро-ритмічних, фактурних, динамічних, темпових модифікаціях [5, с. 33–39].

У результаті вишуканого тематичного розвитку, колористичної гри інструментальних барв у прийомах звуконаслідування (стихія вітру у другій частині, курликання птахів — у третій), сонористичних тембрових плям, пуантилістичних ефектів¹ виникає катарсичний стан очищення душі і думок людини у єднанні з природою, осяяння багатовимірними вічнозначимими, і, водночас, простими у розумінні істинами, входження у світ справжніх цінностей у навколишньому світі трагізму агресії, голосіння. «Стан споглядання, гостре чутливе сприйняття миті» — на думку Л. Кияновської — стає характерною рисою семантичного рівня камерних творів останнього періоду, серед

¹ На це вказує Л. Кияновська [48, с. 202].

яких Концерт-триптих (1996), Віо-серенада (2000), цикл «П'ять пісень на слова Р. Тагора» (2001) та інших [48, с. 200].

Жанрові мутації, пов'язані з особистісним індивідуалізмом концепцій, проявляються у додаванні до визначень структурних (Концерт-триптих), тембрових (Віо-серенада, тобто твір для струнних), значеневих («Урочиста кантата», 1993) атрибуцій. У назві твору зосереджується ідейна суть його задуму (мотиви покаяння у творах «Молитва Катерини», слова К. Мотрич, 1992, «Сповідь», слова А. Демиденка), визначається тип взаємодії елементів музичної композиції (драматично-театралізований модус в «Introductio and collisio» 1993).

Показовими щодо переосмислення жанру у структурі композиції є **«П'ять музичних моментів»** для фортепіано з оркестром (1999) з символічною присвятою В. Сильвестрову — другу композитора, одному з лідерів київського авангарду 1960-х. Однією з перших на тенденцію переосмислення ролі жанрового начала у зрілій творчості композитора на прикладі цього твору зауважила Л. Кияновська. Дослідниця розмірковує з приводу незвичної для композитора назви і жанрової атрибуції і запитує: «Який глибинний сенс Карабиць вклав у визначення “моменту”»? [48, с. 213]. Під час розгортання розвідки вчена частково дає відповідь на своє запитання. Вона вказує на не випадковість присвяти твору В. Сильвестрову. Віднайдені Л. Кияновською особливості музичної мови твору¹ також допомагають зрозуміти суть концепції та її підзаголовку.

Злі маски долі, які проглядають крізь скерцозні і токатні ознаки тематизму у першому моменті, за стилем близькі до ранніх експресіоністичних пошуків композитора початку його творчого шляху з незмінним захопленням музикою Великого Вчителя Б. Лятошинського. Монологізм, поліжанровий характер музичного мовлення другого моменту, розгорнутий у модусі вільного прелюдювання, за спостереженням дослідниці, є етапом зіткнення суб'єктивного, особистісного й об'єктивного начал (варіант лейтінтонації репетицій звука з першого моменту). У третьому моменті у менш експресивному плані переосмислюється музичний матеріал першої частини. Наприкінці розділу

¹ Опрацювання індивідуалізованого інтонаційного ряду у техніці «політембральної лінійності» (В. Заде-рацький), яка стає показовою для етапів розгортання композиції.

народжується основна інтонація четвертої частини — «пасторального інтермеццо», яке відсторонює сприйняття від складних колізій попередніх частини. У заключному моменті підсумовується тематичне становлення циклу: синтезування та переосмислення матеріалу попередніх частин у бік філософсько-споглядального прозріння: «утвердження просвітленого, хоч і позбавленого образу, <...> поступове розмикання музичного простору і спрямованості до ідеального світу ”там за обрієм”» [48, с. 218–219].

Написаний за трагічних обставин, вокальний цикл **«П’ять пісень на слова Рабіндраната Тагора»** сповнений філософського смирення і заглиблення у роздуми проплинність життя у безмежжі вічності. У дослідженні музикознавиці О. Гуркової детально розглянуто стильові особливості та образний зміст композиції. Після несподіваної смерті найкращого друга, однодумця, поета, у співдружності з яким написано цілий ряд пісень, а також перекладача, публіциста, дипломата Віктора Батюка, у Івана Федоровича виник задум створити цикл пісень його пам’яті. Композитор обрав вірші Рабіндраната Тагора (1861-1941) — філософа, просвітителя, культурно-мистецького діяча, поета, письменника, художника, композитора (автора понад трьох тисяч пісень) — лауреата Нобелівської премії. Його творчість є цілою епохою в історії Індії другої половини XIX — початку XX століття. Глибина й утаємниченість східної думки, особливі знання, доступні лише представникам касті брахманів-священнослужителів, до якої належала родина Р. Тагора, зв’язок високих філософських матерій з любов’ю до рідної країни, її народу, природи, традицій — усе це склало неповторний світ художньої спадщини поета. В. Батюк став одним з перших перекладачів-поетів, який відкрив світ індійської мудрості творів Р. Тагора для українських читачів, у тому числі і для І. Карабиця¹.

Вірші, обрані для солоспівів — «Кохання одвічна ріка», «Сумнів», «На березі пісні», «Подих пісні», «Нескінченне» — належать до різних поетичних

¹ Зі спогадів дружини композитора дізнаємося, що поетичні переклади творів Р. Тагора В. Батюк здійснив на основі оригінальних авторських текстів. Він володів низкою східних мов і був відомим перекладачем-синхроністом з мови Бенгалі.

збірок. Митець вибудовує драматургію, сповнену багатозначних алюзій до власної творчості (хорового концерту «Сад Божественних пісень», розмаїття пісень різного жанрово-стильового спрямування — академічних, естрадних композицій, фольклорного мелосу), до співтворчості у музичній сфері з В. Батюком.

Композитор використовує образи-символи для розгортання семантичної складової концепції: пісня, флейта — знак пробудження весняних життєдайних сил, супутниця філософського розмірковування (згадаємо флейту Г. Сквороди з «Саду Божественних пісень»), ріка — безкінечний плін часу, життя, вічності (як у «*Music from Waterside*»). У музиці розгортаються теми кохання, любові, молитви, прохання («Кохання одвічна ріка», «На березі пісні»), вагань і надії («Сумнів»), радості в очікуванні весни почуттів («Подих пісні»), «діалектичність взаємодії явищ природи, коловорот сезонних змін, безперервність усього живого як одвічного процесу» («Нескінченне») [28, с. 238]. Образна драматургія циклу розкрита за допомогою семантичного переосмислення музично-мовних лексем (низхідний інтонаційний зворот у вокальній партії), застосуванню поліпластовості, політональності, полігармонії, поліметричності. Колористичність ускладненої гармонії «з рафінованими, витонченими акордами», використання серійної техніки, вигадливі фігурації та прийоми звуконаслідування використовуються в музичній мові циклу для відтворення неповторного настрою піднесеної поетичної думки великого індійського мислителя [28].

Музичний світ І. Карабиця є відображенням внутрішніх проявів особистості, екзистенційних поривів і пошуків Майстра другої половини ХХ століття. У його творчості, як у свічаді, з барвистою палітрою різноманітних відтінків, кольорів і напівтонів, у трьох-чотирьох-багато-вимірному відображенні відбиваються прагнення гармонічного поєднання різних сфер прояву життєвої сили, внутрішня цілісність й організованість, цілеспрямованість і добродієність, глибока закоріненість у національну традицію від давнини до сучасності, безпосередність і щирість у сприйнятті й відчутті світу, який через музику оспівує себе сам.

РОЗДІЛ 3

МОВЛЕННЄВІ МОДУСИ РАННІХ ТВОРІВ ІВАНА КАРАБИЦЯ

Під час навчання у Київській консерваторії юний Іван Карабиць потрапляє у бурхливе середовище тотального оновлення світогляду, ставлення до творчості, сміливих експериментів у царині музичної мови, мовлення, яким позначені 1960-ті роки. Спілкування і навчання у класі Б. Лятошинського — величної і символічної для українського мистецтва постаті, непересічної особистості, духовну ауру якого молодий композитор відчував протягом усього свого життя, творчі поради і спрямування до національного коріння найвидатнішого представника української музики другої половини ХХ — початку ХХІ століть М. Скорика, під керівництвом якого І. Карабиць закінчував консерваторію і аспірантуру, допомогли молодому композиторові торувати власний шлях у мистецтві. У музичній мові ранніх творів І. Карабиця випробовування новітніх технічних і технологічних засобів сполучається з активною семантизацією мелодико-інтонаційного простору, пошуком асоціативних полів для означення мелодичних, метро-ритмічних, тембрових, фактурних, сонорно-гармонічних, динамічних, агогічних можливостей звукотворчого процесу, індивідуальним трактуванням традиційних і обов'язкових для вивчення композиційних схем.

3.1. СТАНОВЛЕННЯ ДРАМАТИЧНОГО НАЧАЛА У СОНАТІ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ І ФОРТЕПІАНО № 1 ІВАНА КАРАБИЦЯ

Соната для віолончелі і фортепіано № 1 — була останнім твором, написаним під керівництвом Б. Лятошинського у 1968 році. Тому символічною стала присвята композиції Великому Учителю. Як згадував Іван Федорович, викладач дав ряд цінних порад стосовно написання твору, особливостей розвитку музичного матеріалу: «Пам'ятаю, коли я приніс ескізи сонати і розпо-

вів про свій задум, Бориса Миколайовича захопила ідея створення такої композиції. Імпровізуючи, він дав кілька цінних порад, що допомогли мені в роботі над твором <...>» [87, с. 144]. Задум композиції пов'язаний з розгортанням драматичного начала і розкриттям можливостей його проявів у класичній структурі. У даному випадку воно допомагає втілити різні грані трагічного та способи його подолання. У конфліктному зіткненні показані непримиренні категорії — образи життя і смерті, серед яких опиняється ліричний герой. Присвячення твору Дорогому Борису Миколайовичу Лятошинському викликає в уяві асоціації з конкретними людьми-особистостями, що надає концепції автобіографічних підтекстів.

У Сонаті синтезовано риси циклічності (тричастинний класичний цикл з образним, темповим, звукоорганізуючим, фактурним контрастом між частинами) і одночастинності (у третій частині відбувається якісне перетворення тематизму першої, тому можливе її трактування як динамізованої репризи одночастинної форми з контрастною серединою — друга частина циклу).

Перший образ Сонати (тема головної партії першої частини) пов'язаний із життям і нагадує діалог різних за способом мислення але доповнюючих одне одного особистостей. Натхненно-піднесений, емоційний монолог віолончелі (образ ліричного героя) складається з рухливого, проникливого, безупинного становлення завдяки розмовним мотивам-інтонаціям з приди-ханнями, які розпочинаються зі слабкої долі такту. Примхливий, часом невпевнений (хроматичні сповзання, висхідний тритон), часом готовий до нових звершень (висхідні квартові ходи) характер мелодики надає їй юнацького запалу і щедрої щирої чуттєвості. У межах розширеного розуміння тональності у головній партії опора на звукоряди мі мінору — Соль мажору намічена лише першими і останніми звуками.

Партія фортепіано одразу включається у музичний діалог з партією віолончелі. Ритмічна і звукова комплементарність звучання інструментів підкреслює їх узгодженість. Але музична мова фортепіано спирається на відмінний, суто авангардний пуантилістичний тип мелосу, формування смислових

інтонаційних структур на основі великих септим і вертикальних кварт (переважно чистих, інколи —збільшених) з підкресленням звукової монограми Б. Лятошинського (перший вертикальний комплекс Сонати *ci b* - ля, т. 7, можна інтерпретувати як Борис, *b* латинське позначення тональності та нота ля, Лятошинський...). Подвоєння септимами і квартами (у верхніх голосах) першої мелодичної фрази партії фортепіано нагадують про образ Великого Учителя, дорогий серцю композитора, формують його інтонаційний ареал.

Початок побічної партії (тт. 10-29) з монограми Б. Лятошинського (субдомінантова відповідь з орієнтацією на ля мінор -До мажор) підсилює образну асоціацію¹. Експозиція, побудована лише на тональному контрасті, представляється слухачу як автобіографічний спогад композитора про творчий діалог між студентом (партія віолончелі) і Вчителем (партія фортепіано). Спочатку емоційні пориви віолончельного образу знаходять лише скупі підтримуючі коментарі та зауваження (головна партія). Але у процесі невпинної взаємодії образ фортепіано запалюється мелодичними емоційними ідеями (побічна партія). І на кульмінації розгорнутий безперервний інтонаційно-смысловий потік у поліфонічному компліментарному русі відтворює мить гармонічного духовного єднання обох партій-образів у єдиному пориві (тт. 26-29, кульмінація експозиції). У короткій заключній партії (тт. 29-35) повертаються тематичні елементи головної в основній тональності, підкреслюючи замкненість образу духовного єднання двох творчих особистостей².

Середній розділ не випадково відділений від експозиції генеральною паузою (т. 36). Це — втілення зла, смерті, конфліктний до однотемної експозиції і має протилежні до неї музичні характеристики. Творчому пориву протиставлена сталість і заскорузлість, щирості, піднесеності музичного вислову — спотвореність та фальш інтонацій, неосяжному, вільному розгортанню

¹ У Сонаті застосовано старосонатну однотемну експозицію, яка заснована на тональному контрасті (проведенні однієї й тієї ж теми у головній, а згодом — побічній тональності)

² У класичній сонатній формі у заключній партії стверджується побічна тональність. Задум Сонати І. Карабиця ускладнений елементами програмності, впливає на індивідуалізацію розбудови форми.

музичної думки — одноманітні ходульні дисонантні вертикалі у хоральному викладі. Контраст образів експозиції і розробки-епізоду проявляється у:

- будові фактури (пасивні однозначні вертикалі);
- ритмічному становленні (подолання трьохдольного динамізму однозначними дводольними мелодичними репліками голосів, ствердний і наполегливий початок мотивів з сильною долі);
- звуковій організації (розширеній тональній системі протиставлена атональність);
- тембровій драматургії (єднання споріднених душ-тембрів в експозиції змінює однозначна холодність сольного фортепіано з підкресленням його ударної природи (на кожній долі — різкий, пустий усередині акорд);
- уведенні прийому спотворення, гротеску (замість справжнього пошуку, народженого у творчій взаємодії — намагання пристосуватися, копіювати — звучання великих септим у спотвореному контексті). Постійні перевертання мотивів-інтервалів (септими в секунди) підкреслюють гротескову змінність тематичного матеріалу, створюють ефект кривого дзеркала.

Повторність, яка стає основним принципом становлення другого образу на різних рівнях (повторність ритмо-інтонаційних формул, принципу перетворення мотивів — гротескові перевертання, варіації як спосіб розгортання теми «зла» — повторення з підкресленням різних якостей сталого образу — повністю суперечить наскрізному вільному розгортанню тематизму експозиції. Інфернальний образ середини-епізоду набуває ще більшої загрози під час варіаційного розвитку.

У шести варіаціях на тему середини-епізоду (тт. 37-45) відбувається поступове руйнування фактури (варіація 1, тт. 46-52), переозначення інтонаційних складових теми з пуантилістичним розпорошенням фактури (варіація 2, тт. 53-61) та утворенням нових елементів — знаків трагічного (поява гармонічних терцій-секст, рух паралельними секстами у варіації 3, тт. 62-69), створенні нового фактурного варіанту, основою якого є інтонація-інверсія першого мотиву теми та трагічні секстово-терцієві знаки (4 варіація, тт. 70-76). Роз-

гортання трансформованого¹ звукообразу — спотвореного варіанту основної теми, обростання моторошними інтонаційними підтекстами (виникнення мотиву, основу якого складає висхідна секста з раптовим обриванням низхідною секундою, паралельні секстові потовщення нової інтонації) продовжується у наступній варіації у партії фортепіано соло (тт. 77-81). Все виразніше звучать низхідні секунди і паралельні сексти — вісники трагічної розв'язки. Вона настає у заключній шостій варіації, яка є одночасно трагічною кульмінацією першої частини і початком динамізованої скороченої репризи. Тема «смерті» звучить у музичному звукообразі Б. Лятошинського, стає одним цілим з його монограмою. Проведена каноном на форте у ритмічному збільшенні, вона символізує відхід від життя Великого Майстра в інфернальний вимір (тт. 82-86). У контрапункті до неї звучить відчайдушний але безпомічний зойк теми ліричного героя з головної партії. Панування у репризі тональності *мі*, відсутність проведення теми у тональності Б. Лятошинського *ля* — підкреслює мотив безповоротної втрати. Тематичні вкраплення імітаційних побудов головної партії звучать як слабкий ніжний спогад про прекрасні миті життя, співтворчості, духовного єднання, спогад який неначе тане в акорді з опорністю на звуки *ля-до*.

Друга частина — траурний марш — утілення безмежної скорботи і трагічна кульмінація циклу. Перший мотив-епітафія (т. 100) увібрав у себе риси теми «смерті» і є маршоподібним варіантом інфернального образу. Початок з тієї ж самої септими, холодний тембр фортепіано з нервовими пунктирними ритмами, продовження ідеї спотворення тематизму (невротичні оклики обернень терція-секста у музичній тканині), проведення цього прийому у контрапункті верхнього і нижнього шарів фактури, паралельний рух терціями секстами, знаки трагічного (символічна мала терція у басу *мі b-соль b* — перший елемент нижнього пласта фактури) пронизують не тільки початкову епітафію-лейтмотив, а й увесь розвиток у частині.

¹ Прийом спотворення розповсюджується з рівня окремих інтонаційних елементів (у темі) на рівень закінченої структури варіації (варіації 4, 5).

Траурний марш¹ можна поділити на два розділи. Перший — фортепіанний. Він має трифазну будову: сконцентроване тематичне зерно — мотив-епітафія (тт.100-101), становлення з намаганням прорватися у мелодичну сферу (елементи мотивного розвитку, розшарування фактури, тт. 102-105), репризне завершення зі ствердженням та акцентуванням жорсткої акордової вертикалізації фактури — символу агресивного наступу інфернального начала (тт. 106-110).

Другий розділ — рефлексія ліричного начала на страшні події (дві розгорнуті побудови і каденція). Розірвані мотиви-репліки у партії віолончелі із застосування прийому спотворення матеріалу (обернення інтервалів-інтонацій), символічні підкреслення знаків трагізму (спадання мелодії на *es* тт. 112, 114, відчайдушне скандування монограми Лятошинського, т. 121 нав'язливі секстові потовщення мотивів, тт. 118-120), фактурні елементи головної партії першої частини звучать неначе розрізнені уривки думок і спогадів, фрагменти розірваної свідомості, враженої трагізмом ситуації. Все впирається у неволимому реальність репліки, спорідненої з початковою епітафією (тт. 123).

Сольна каденція віолончелі — відчайдушна кульмінація частини і сонати в цілому. У ній відбувається намагання осмислити пережите. Свідомість неначе пробує розпорошити трагічну реальність епітафії (тт. 124, 127), якось згенерувати елементи конструктивного мислення (лейтмотив-тремоло головної партії у т. 127) у зв'язку з образом втраченого Вчителя (монограма Б. Лятошинського, т. 130).

Завершальне проведення епітафії у партії фортепіано неначе ставить хрест на розпачливих сподіваннях ліричного образу. Це межа, за якою розпочинається інше існування.

Короткий предикт на домінанті з підкресленням трагічного інтервалу малої терції вводить у третю частину Сонати. Вона побудована на тематизмі першої, що надає творові рис одночастинної композиції, яка складається з

¹ Кульмінаційне значення цієї частини у циклі, ознаки траурного маршу, інтонаційна символічність паралельних терцій — алюзії, які відсилають уяву до траурного маршу Сонати №2, сі $\flat$ мінор, тв. 35 Ф. Шопена.

трьох розділів з епізодом замість середини і динамізованою репризою. Але відокремленість частин і, головне, — їх смислова обумовленість програмним задумом — визначають циклічність Сонати, яка складається з трьох частин.

Фінал — це образ життя після втрати Вчителя. Початок зі страшного кластера у партії фортепіано (т. 135), секстові вигуки відчаю у контрапункті до ліричної теми головної партії замість буркотливих реплік-«зауважень» на початку Сонати знаменують зміни головної партії порівняно з першою частиною. Розпорошення осмисленого мелодизму у фуріозних хроматизованих пасажів, які звучать одночасно зі знаками «скорботи», що включають монограму-мотив Бориса Миколайовича (риторична фігура *passus duriusculus* та мотив *lamento* зі знакової низхідної малої секунди *сi b*-ля, потовщеної паралельними квартами у тт. 141-143) створюють контрапунктичний вимір до ліричного висловлювання партії віолончелі.

Побічна партія, у якій продовжує стверджуватися мотив Вчителя (опора на тональність *ля* й інтонації-монограми Майстра), наповнюється конфліктним пафосом завдяки темі заперечення, не бажанню змиритися зі втратою (висхідна інверсія мотиву *passus duriusculus* з головної партії — тт. 155–156 — у нижньому регістрі фортепіанної партії) та намагання «освітлити» висхідний поступеневий мотив До мажором у дуольній інтонації-контрапункті віолончелі). Настрій до боротьби за збереження духовної єдності зі Вчителем, незважаючи на фізичний відхід людини, відображається у підкресленому на *ff* складному контрапункті звукосимволів (ствердженні звукообразу вчителя (*сi b*-ля), разом з символом ліричного начала (*мі*), звуком *до* як символом світла) у кадансі побічної партії (тт. 159-161), рішучому настрої теми-кульмінації експозиції, яка звучить у партії фортепіано (161-164).

Мотив боротьби за життя продовжує розвиватися у розробці. Після коротких реплік ліричного лейтмотиву головної партії з'являється тема «смерті» (перша хвиля розробки, тт. 167-183)¹. У фіналі вона потрапляє у часопр-

¹ Згадаємо, що у першій частині вона вільно розвивалася, міцніла у варіаціях, що і призвело до трагічного результату.

сторові тенета звукосимволів «життя». Звуки *мі* у найвищому і найнижчому регістрі, утримані протягом значного часу, ніби окреслюють простір, за який «смерть» не може розповсюдитись. У конфліктному контрапункті з інфернальним образом звучить мелодія, похідна від кульмінаційної теми експозиції — проголошення сили, єдності мелодичного начала. «Життєва» тема ніби нависає над темою «смерті», пригнічує її, не дає розгорнутися (тт. 171-179). Буремні пасажі в партії віолончелі, у яких переважає діатонічний звукоряд та квартові послідовності, характерні для тематизму образу Б. Лятошинського, закінчення його монограмою (т. 179) підсилюють життєдайну динаміку боротьби. Після рішучого кадансу-заперечення тема зла «згортається», не може далі розвиватися і просуватися. Початок першої варіації розвіюється квартовими ходами у високому регістрі, обривається вступом ліричного начала у партії віолончелі.

Друга хвиля розробки присвячена подоланню мотиву-інверсії, похідного від теми «смерті» (тт. 184-199)¹. Рішучі мелодичні заперечення у контрапункті в партії фортепіано (ракоход інтонацій партії віолончелі, гомофонне подвоєння мелодії в октаву, яке посилює міць однозначність опору) призводять до переосмислення і заперечення мотиву зла (ракоход у партії віолончелі) а потім — і припинення його розвитку: упевнене кадансування квартовими акордами, на чолі зі звуко-символом Б. Лятошинського. Захоплення монограмою композитора у фінальній кульмінації інтонацій зла (тт. 197-199), та розпорошення їх у розгорнутій мелодичній побудові у синхронізованому звучанні віолончелі і фортепіано наче стверджує перемогу духовного єднання, не підвладного законам смерті. Віддалене, проведене у високому регістрі звучання епітафії та лейтмотиву ліричного образу у партії віолончелі в епілозі Сонати нагадує спогад про пережиті колізії.

Таким чином, у задумі Сонати для віолончелі і фортепіано № 1 І. Карабича є спільні риси з трагічною концепцією шопенівської сонати №2 *сі б мінор*.

¹ У першій частині мотив підтримано іншими голосами фактури, зокрема, паралельними секстами, внаслідок чого образ зла набуває нових виразних характеристик і загостреного емоційного забарвлення.

Але розв'язка у творі сучасного українського композитора зовсім інша. Загальний сенс драматичної композиції — в ідеї перемоги життєдайного позачасового духовного єднання над загрозливим «ніщо» вічності. Висновок сонати гуманістичний, натхненний вірою у гармонійну доцільність існування, вічне життя ідейно-духовного світу, створеного креативною особистістю.

І. Карабиць пам'ятає про життя: *Vivere memento!*

3.2. «УВІЙТИ У ВІДЧУТТЯ ЧАСУ»¹ КРИЗЬ ПРИЗМУ МУЗИЧНОЇ МОВИ: ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНА ПОЕМА «VIVERE MEMENTO», СЛОВА ІВАНА ФРАНКА

Поема для оркестру та баритона «*Vivere memento*» була представлена І. Карабицем як дипломна робота під час закінчення навчання у Київській консерваторії у 1971-му році². Твір, фактично, не має своєї сценічної долі, оскільки після випускного іспиту жодного разу не виконувався у концертах. Його дослідження пов'язане зі значною пошуковою роботою по відновленню і набору партитури, клавіру, підготовки до виконання фрагментів поеми.

У музикознавчій літературі ця композиція освітлена оглядово. Серед перших науковців увагу на «*Vivere memento*» звернула Г. Єрмакова — авторка прижиттєвої розвідки про творчий шлях І. Карабиця. У цьому творі талановитий юнак піднімається на рівень філософського узагальнення «<...> теми високого морального і громадянського звучання, яка б відбила суть його світорозуміння» [36, с. 16]. Дослідниця зауважує важливість слова великого Франка на формування задуму композиції: «Воно розкриває сенс усього, що «діється» в музиці, гранично конкретизує його» [36, с. 17]. Виокремлено найважливіші, на думку музикознавиці, слова поезії, які окреслили ідею вокально-симфонічного твору: «Люди, люди! Я ваш брат, Я для вас рад жити, Серця свого кров'ю рад Ваше горе змити. А що кров не може змити, Спалимо вогнем то. Лиш боротись — значить жити... *Vivere memento!*» [36, с. 16] Драма-

¹ Цит. за: Карабиць І. Глубоко волнующий праздник Советская музыка. 1985. №4. С. 10.

² Упродовж 1972–1975 рр. композитор продовжив навчання в аспірантурі Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (клас композиції М. Скорика).

тизм у трактуванні образів весняного пробудження простежуємо у постійному коливанні емоційного тону музичного вислову, нестійкості станів та безперервному тематичному розвитку. «Підкреслено узагальнений» характер лірики пов'язаний з розкриттям образу героя та його боротьби за ствердження себе у оточуючому світі. А. Терещенко зазначає роль М. Скорика — педагога Івана Федоровича — у виборі тематики та формуванні задуму дипломної поеми. Композитор сам запропонував випускнику вірш Івана Франка, вказавши на образну символіку (весна — відродження, вогонь — очищення) [90, с. 76].

І дійсно, ця поезія І. Франка займає особливе місце серед віршів циклу *Веснянки*¹. У п'ятнадцяти ліричних замальовках поступово розкривається динаміка ствердження весни від лютневих морозів («Дивувалась зима...») через імпульсивний ряд різноманітних ліричних почувань миті оновлення світу («Весно, ох і довго ж на тебе чекати...», «Ще щебече у садочку соловій...») до травневого цвітіння життєвої енергії «Веснянії пісні...». Герой франківської поезії свідомо проживає кожен мить відродження природи. У стихійному, вільному буянні навколишнього світу триває пошук місця людини, обтяженої моральними і соціальними обов'язками. Контрастна поліфонія екзистенційних модусів ліричного образу — проєкцій життєвої позиції І. Франка, як людини, митця й громадянина, та циклічної, вічно оновлюваної стихії природи, як символу юності світу, формує особливий драматизм і динаміку поетичного вислову.

«*Vivere memento!*» є фінальним акордом «Веснянок» — їх логічним філософсько-узагальнюючим підсумком. Складні суб'єктно-об'єктні перипетії образних перевтілень у попередніх віршах продукують народження узагальнюючого ідейного концепту останньої поезії циклу: *Vivere memento!* — «Пам'ятай, що живеш!». Іван Франко запровадив цей багатозначний вислів у супереч відомій латинській фразі «*Memento mori*» — «Пам'ятай про смерть». Семантичне поле досить статичного образу пам'яті наповнюється

¹ Вірш «*Vivere memento!*» був написаний І. Франком у 1883 році. Він увійшов до циклу «*Веснянки*». Цей цикл розташований на початку збірки «З вершин і низин» (перше видання — 1887 р., друге — 1893).

внутрішньою динамікою життєвих процесів, резонує з весняним бурхливим молодим сподіванням на оновлення, створює нові смислові зв'язки: «У поезії “Vivere memento!” митець розкриває проблематику життя людини в контексті пам'яті про неї через її діяльність упродовж свого життя. Знову найменування твору апелює до енциклопедичних знань, наповнює зміст твору наскрізним ідейним імперативом, підсилюючись епіфорою “Vivere memento!” у кінці строф». [93, с. 340–341]. Завдяки багатозначному ємному латиномовному вислову-заклику читач потрапляє в особливий поетичний світ високих ідей, що піднімається над умовностями, приземленістю, буденністю проблем людського існування.

У своєму творчому задумі І. Карабиць реалізував різнопланові параметри вірша великого поета. Його приваблював багатозначний змістовно-смісловий поліфонізм. За художнім паралелізмом між весняним пробудженням природи і станом воскреслої до життя людини прихований світ психологічних підтекстів та внутрішніх відчуттів: мотив дива-чуда, пов'язаний з народними віруваннями (*Весно, що за чудо ти // Твориш в моїй груді*), елементи християнської символіки (*Вчора тлів, мов Лазар я // в горя домовині*). Переважаюча риторична запитальність інтонації у перших двох куплетах (*Чи твій це поклик з мертвоти//й серце к жизні будить?; Вітре теплий, брате мій, Чи твоя се мова?*), сповнена містичних конотацій недовомленість, пов'язана з образом життя (три крапки у кінці речення : *Всюди чую любий глас, Клик життя могутий... або Лиш боротись, значить жить...*) відкривають простір для фантазії, інтерпретації та містифікації джерела життєвої сили. Вона, неначе шопенгауєрівська воля, управляє людиною поза її власними земними пасторально-веснянковими сподіваннями, надає ліричному висловлюванню внутрішнього драматизму, відчуття конфліктності між уявним і дійсним.

Основна ідея вірша, зосереджена у назві, носить трансцендентний, надлюдський характер. Викладена у вигляді латиномовного окличного афоризму, який нагадує про метафізичні істини, закарбовані у стародавніх письменах (*Vivere memento!*), вона є породженням одвічної життєвої сили, містичного

потужного голосу: *Дивний голос мя кудись // Кличе — тут-то, ген-то...* Два основні багатозначні концепти, закладені у назві — мотиви пам'яті і життя — є для І. Карабиця смисловими точками відліку під час створення форми композиції.

Ще одним фактором, який обумовив музичну драматургію, стала позбавлена денотату гра знаків пунктуації і розділових знаків, яка передбачає створення відповідної інтонаційної інтерпретації тексту. Концентрування неупевненої запитальності, трикрапковості, пов'язаної з образом ліричного героя, його наївно-гедоністичними відчуттями весняної природи, долається упевненою окличністю зову невідомого. Контрастна гра чуттєвими барвами-метафорами (*травка, що Втішно так шептала — крига мертвоти, річко, срібна ленто — смуток і застій*) підсилюють смислову палітру яскравими зіставленнями. Таким чином створюється внутрішня конфліктність й імпульсивність тексту. Драматизму сповнена будова вірша в цілому (перший куплет зіткнення мотивів весняного оновлення і поклику з мертвоти, другий — поглиблення внутрішніх сумнівів на тлі прекрасної картини природи, третій — висновок — заклик — звернення як результат утілення у життя утаємниченого голосу з реальними, і водночас символічними людськими образами братерства, серця, крові, вогню, боротьби).

Інтелектуальний діалог композитора і поета, який розгортається у музичному творі, має особливі наголоси й смислові акценти. Для І. Карабиця важливі символічність, поліасоціативність основної ідеї (вираження пам'яті через життя, романтичний пафос зіткнення ліричної особистості і невмолимої життєвої сили), конструктивні посили, закладені у тексті (поліфонізм розгортання образів, драматизм та імпульсивність викладу, контрастна барвистість тексту). Композитор уникає «музичного переказу» вірша і застосовує Франківське слово лише у заключному розділі композиції: як висновок і підсумок, риторичний діалог із поетом, який виникає у результаті всього попереднього розвитку. Тому і використані фрагменти найбільш динамічних рядків першого і третього куплетів поезії. З першого куплету композитор взяв

образи ліричного героя і містично-таємничої сили голосу. З третього — мотиви любові, братерства, відданості загальнолюдським цінностям і готовності до боротьби за них, трактовані юним композитором досить неоднозначно.

Жанр поеми (від грецьк. «роблю», «створюю»), обраний композитором, передбачає програмність задуму, яскраві образні характеристики, сполучення драматичного, ліричного й епічного начал при активній авторській позиції — ліричні відступи-коментарі, музичні авторські узагальнення. У творі випускника консерваторії реалізовані усі дані ознаки.

Розпочинається поема динамічною експозицією (цц. 1-5). У ній зосереджено основні тематичні «зерна», які стали основою становлення композиції твору. У короткому вступі (тт. 1-2) намічено тональну опорність звука Соль (у низьких інструментів оркестру). На його тлі у стрімкому висхідному пасажі народжується інтонація-мотив, що складається з великої терції і великої секунди. Вже тут, у миттєвому розгортанні й невинному зростанні, трихордовості мотиву та тембровій характерності пасторальних дерев'яних і чуттєвих струнних інструментів формується першопочаток образної сфери природи і весняного оновлення — енергії вітальної життєвої сили.

Тематизм головної партії (ц. 1) пов'язаний з тембровою сферою мідних духових інструментів і складається з трьох семантично значимих елементів. Перший — рішучі, дієві, закличні на *форте* висхідні тритонові мотиви у партії труби у монодичному викладі. Завдяки нарощуванню ланок-тритонів у двох початкових мотивах (у першому — два інтервали, крайні звуки яких окреслюють велику септиму *ре - до #* у другому — вже три тритони і ще чиста кварта, які стрімко піднімаються уступами від *ре - до мі* другої октави) тематизм відзначається пружністю, зосередженою енергією стрибка. Поява декламаційних ямбічних інтонацій з акцентуванням окремих звуків наголошують окличність даного тематичного комплексу. Другий елемент — мелодична кульмінація головної партії. У підкреслено заповільненому ритмі (тріолі восьмими і звук, довший за чверть порівняно з попередніми секстолями шістнадцятками) проголошуються інтонації великої, малої септим і зменшеної окта-

ви. Завершення мотиву пунктирним підкресленням звука *ля* *b* другої октави знаменує момент найвищого напруження, на якому «обривається» мелодична лінія. У контрапункті до нього вступає третій лейтелемент поеми. У партії валторн у висхідному русі в ритмі «долі»¹ масштабно проголошується висхідний мотив з двох великих секунд — звуки *ля* — *сі* й *сі* *b* - *до* (монограма Б. Лятошинського — І. Карабиця²), що піднімаються з уступом у малу секунду.

Три семантичні лейтелементи, що складають основу головної партії твору, мають афористичний, сконцентрований характер³ і вкладаються у три такти (тт. 3-5). Подальший стрімкий і короткий поліфонічний розвиток, у якому в одночасному контрасті зіштовхується низхідне мелодичне начало з опорою на тритонові інтонації і ритмо-мотив *долі*, миттєва концентрація у «мотиві *долі*» (тт. 7-8) основних звуко-символів головної партії і твору в цілому (звуки *до*#, *до*, *соль*, *сі* *b*, *мі*, *ля*) раптово обривається першим кластером-«катастрофою» у звучанні всього оркестру з наростаючою динамікою від *mf* до *fff*, що, як своєрідна звукова кататонія, обриває становлення головної партії. Генеральна пауза — апокопа — мовчазний трагічний риторичний знак — відділяє головну партію від наступного розвитку.

У тематизмі головної партії змодельовано легко пізнавані лейтелементи раннього стилю Б. Лятошинського⁴ — вчителя, незаперечного авторитета і творчого наставника молодого композитора. Головний образ поеми присвячений його непересічній особистості.

У сполучній партії (ц. 2, *Andante*) відбувається поступовий перехід до іншого типу тематизму. Панування опори *соль* поступово зміщується, сповзаючи по півтонах вниз. У контрапункті розвиваються і видозмінюються ін-

¹ Аллюзія до початкового лейтмотиву П'ятої симфонії Л. Бетховена.

² У прізвищі молодого композитора КАРАБИЦЬ букво-символи А, Б (В латиною) і Ц (С латиною) — звуки *ля*, *сі* *b* співпадають з анаграмою Б. Лятошинського (*сі* *b* -*ля*). Усі ці звуки складають основу лейтелементу «долі» у валторн і можуть символізувати зв'язок долей двох митців.

³ Згадаємо про афористичну назву поеми і поезії І. Франка.

⁴ Опора на інтонації тритону, великої септими (збільшеної октави), символічне трактування кожного звука, семантична значимість усіх елементів тематизму.

тонації тритонового (фагот) лейтмотиву та «монограми» Б. Лятошинського (валторни). Проростання у нову інтонаційну якість (пасторальний мотив-септоль) готує появу побічної партії. Камерність викладу (інструментальний дует), безперервність мелодичного розгортання мотивів в обмеженому діапазоні розмовно-розповідного тону висловлення, спокійний характер, створюють ефект авторського коментаря, контрастують патетичним інтонаціям головної партії.

У побічній партії (ц. 3-4), мелос якої «проростає» з інтонацій монограми Б. Лятошинського, відтворено картину весняного відродження, разом з яким оновлюється і душа людини. Спочатку боязко (мелодія флейти зі знаковим септолем-оспівуванням на тлі імітації природньої нетемперованості у звучаннях у арфи¹), потім впевненіше — друге проведення у групі дерев'яних духових звучить тема «весни». У контрапункті до неї з'являються витримані тритонові вертикалі-кластери струнних, які «гальмують» мелодичний розвій весняного оновлення. Одночасовий контраст пластів приводить до емоційної кульмінації (ц. 4), у якій висхідний характер мелодичної стихії, підтриманий арфовими глісандуючими «злетами» на увесь діапазон інструменту, намагається подолати пасивне гальмування вертикальними співзвуччями. Проведення першого тритонового лейтмотиву головної партії (партія труб) — символу відновлення у вирії весняного пробудження природи — виконує функцію заключної партії (тт. 29-31). У контрапункті, у стримуючих рух вертикалях (струнні, дерев'яні) з опорою на тритон, ритмічно стверджується звук *ре*, нагадуючи про тоніко-домінантову диспозицію в експозиції сонатної форми. І знову мелодичне начало, загальмоване витриманими акордами, згортається у єдиний кластер, припиняючи свій рух і розвиток. Коротка зв'язка — авторський коментар (ц. 5, *Andante*) — побудована на тематизмі сполучної партії. Вона поєднує експозицію і розвиваючий розділ (розробку) і

¹ У малосекундових співзвуччях арфи поєднуються значимі для творчості Б. Лятошинського звуки анаграми його дружини — Маргарити Олександрівни Царевич (*до-до#-ре*) — із звукосимволом весни у поемі (звук *соль*). Про метод анаграм детальніше можна прочитати у статті Харченко Є. Метод анаграм як один із проявів інтертекстуальності музики Бориса Лятошинського [91, с. 295–307].

вносить значний інтонаційно-емоційний контраст (ефект відсторонення від дії) у становлення композиції.

Розлогий серединний розділ (розробка, цц. 6-23) має складну тричастинну будову. Перша, гостро конфліктна його частина — цц. 6-12 написана у простій тричастинній формі. Бездушне немелодичне початкове соло литавр, різкі удари тритонів, звуки яких «розкидані» по найвищому і найнижчому регістрах (дерев'яні і струнні), намагаються перешкодити розвитку активного мелодичного начала (альти, віолончелі). Особливий спосіб розгортання надає мелодії внутрішньої сили, невпинності і сконцентованості. Вона розвивається від невеликого мотиву, що будується уступами — ніби долаючи супротив низхідного руху, з низького регістру поступово по секундах стримить вгору — до розгорнутої фрази, яка завершує побудову (ц. 6). Друге проведення теми — більш потужне, посилене підголосками (струнні, кларнет, ц. 7) намагається подолати конфліктний контрапункт різних «колючих» вертикалей. У мелодичному розвої на кульмінації з'являється нова тема-лейтмотив (тт. 48-49), яка побудована на об'єднанні у висхідному злеті звукосимволів Бориса Лятошинського (*сі b -ля*), весняного пробудження-вітальної сили (*соль*) і низхідного тріольного руху з опорою на звуки анаграми з першого розділу поеми (*фа # -до # -соль*). Ствердженням нового лейтмотиву «життєвого пориву» завершується перша частина простої тричастинної форми.

У її середньому розділі напруга поступово спадає. Складне поліфонічне сплетіння голосів поступається місцем розрідженій фактурі, у якій увага зосереджується на новому тематичному елементі, похідному з теми вступу (висхідна терція і секунда, ц. 8-9). Звивисте висхідне плетіння більш спокійних, пасторальних відтінків мелодичних голосів розгалужується підголосками (дерев'яні, струнні) і нагадує про весняну силу оновлення, що живить життя. На кульмінації рух раптово зупиняється вторгненням тромбових окликів та вертикальним скупченням голосів.

У репризі простої тричастинної форми (третій такт після ц. 10) мелодичне начало досягає ще більш потужного звучання. Об'єднання тематичних

елементів початкової теми розробки і пасторальної теми середньої частини, що спираються на «весняний» лейтмотив вступу, немов би додає наснаги швидше і пластичніше рухатися вперед і вгору. Але вертикалізація голосів (ц. 11) знову заважає просуванню на підході до найвищої точки розвитку першого розділу. У кульмінації (ц. 12) акордові кластери, вторгнення пересмишеного у рокову сутність тритонового лейтмотиву з головної партії експозиції у тромбонів у контрапункті з «бездушним» литавровим мотивом з початку розробки переривають розвиток, згортають мелодичний рух в найнапруженіший протягнутий звук до у високому регістрі і призводять до «обвалу» лейтмотиву «життєвого пориву» з початку середнього розділу у басові низи (тт. 84-87).

У наступній побудові — співчутливо-зосередженому мужньому авторському коментарі (ц. 13) — на основі уступчастих інтонацій головної партії з'являється тема, заснована на висхідних і низхідних, ритмічно збільшених і зменшених ламентозних секундних мотивах-оберненнях (струнні). Поліфонічне плетиво зі «співчутливих» секунд поступово піднімається вгору, посилюючи ефект співпереживання трагічності падіння головної теми під «ударами» долі. Ця побудова стає сполучною ланкою до контрастного епізоду (ц. 14-15, *Andante (di valse)*) — середини розробки. У створеному гротесково-саркастичному образі представлено пародію на співчуття. Ламентозні секундові звороти з нарочитими «придиханнями»-зітханнями у неприродньо високому для скорботного вислову тембру флейти звучать як «присюсюкування» і підлещування. Дивні «обірвані» фрази раптом змінюються водянистими пассажами арфи, що підсилює пародійний ефект. В контрапункті у мелодії скрипок, побудованої на сполученні вальсового ритму зі співчутливими інтонаціями, створюється образ чудернацької гри почуттями або тихого, на *piano*, закулісного пліткування. Ефект пародії на співчуття підсилений у сольній мелодії скрипки, яка звучить у контрапункті до метушливих секунд флейти. Поєднання знакових інтонацій-мотивів (секунд, тритонів, великих септим) звучить фальшиво через несподівані «ковзаючі» глісандо, заперечення кантилен-

ності (сполучення секунд і септим, швидка зміна низьких і високих звуків) у легковажному танцювальному ритмі.

Історія фальші і підлабузництва раптово переривається рішучими інтонаціями протесту (ц. 16, струнні і дерев'яні) з вольовими ямбічними мотивами, окличними, протягнутими на сильних долях, акордами-вигуками. Вступ заперечувальної, у пунктирному ритмі теми у тромбонів і валторн не дає розгорнутися мотивам протесту, різко їх припиняє.

Зміна образного плану авторським коментарем (ц. 17) зі співчутливими інтонаціями, побудованими на варіанті тематичного матеріалу попередньої зв'язки-коментаря (ц. 13), підсумовує печальну історію злетів і падінь, представлену у попередньому розділі (тема «життєвого пориву» у низьких струнних, тт. 118–120, на тлі відсторонених пасажів арфи та тремлюючого акорду скрипок і альтів).

Повернення до протягнутого басового соль, на тлі якого з'являється поліфонічне плетиво мотивів з весняної теми життєвої сили зі вступу вказує на початок динамізованої репризи середнього розділу (ц. 18). За стриманим тоном музичного вислову, темпом *Andante*, жалісними ламентозними низхідними малими секундами у верхньому регістрі в партії скрипок ця побудова належить до ліричного авторського коментаря. Висхідний характер розвитку мотивів весняного відродження ніби перешкоджає становленню ламентозного тематизму, спонукає до активізації і зосередженості, що і відбувається (ц. 19). Поступове нарощування енергії, темпу, поява рішучих пунктирних ритмів й інтонацій початку розробки приводить до нового сплеску її розвитку вже у репризі розробки (ц. 20–23). Якісні видозміни відбулися з цією тематичною сферою. На відміну від експонуючої стадії середнього розділу, тут тематизм замість невпинної хвилі поліфонічного становлення має окремі фази-побудови. Спроба відродження тритонового лейтмотиву головної партії призводить до промовистого низхідного краху мелодичної лінії у хаотичних пасажах оркестру (тт. 155–157) та розгортання зони кульмінації усього твору (цц. 24–27), яка водночас є початком динамізованої репризи сонатної форми

(головна партія). Активний тритоновий елемент намагається пробитись крізь фуріозні пасажі оркестру, тремлоюючі на граничній гучності вертикалі. Хаотичні тріолі, на тлі яких у валторн і тромбонів тритонові інтонації звучать у ритмі лейтмотиву долі, остаточно перекривають розвиток мелодичної лінії головної партії, що призводить до фінального знищення теми. Мотив «життєвого пориву» востаннє з'являється у монодичному проведенні всього оркестру на *fff*, щоб піти у небуття і припинити своє існування (тт. 171–174). І тільки відголоски тритонів у литавровій партії нагадують про пережиту трагічну драму (ц. 27).

У короткому авторському коментарі (ц. 27 з т. 178, *Poco andante*) на *pianissimo* ламентозні інтонації висхідних і низхідних малих секунд у партії скрипок та хроматичні низхідні кроки *passus duriusculus* у низьких струнних змальовують безумовний жаль ліричного героя-оповідача за життям, що «згоріло» у творчості. Нагадування про основні доленосні мотиви у наступній сполучній партії¹ (ц. 28) приводять до завершального третього вокально-симфонічного епізоду поеми (від ц. 29 до кінця твору).

Останній розділ, розташований на місці побічної партії у репризі, сповнений суб'єктивного емоційного забарвлення і є розгорнутим авторським коментарем до трагічної колізії твору, логічним підсумком розвитку композиції. Фактично — це епілог, у якому у взаємодії вербального і музичного начал продукується висновок усієї поеми.

Завершення твору умовно можна поділити на два етапи. На першому (щ. 29–34) підсумовується становлення героїко-епічної сфери. Початкові слова поезії І. Франка («Весно, весно...») скоріше викликають полеміку у душі молодого композитора, ніж очікування весняного оновлення. Саме мотив сумніву, підсилений трагічним відчуттям пережитого у попередньому становленні, виражений у музичному тексті. Розділ починається з музичного діалогу баритона і віолончелі. Співак проголошує вербальні символи, натомість у партії віолончелі відчувається ліричний голос героя оповідача. Початок з

¹ Аналогічні побудови вже зустрічалися в експозиційному розділі поеми (щ. 2, 5).

лейтмотиву «життєвого пориву» у «мертвотних» звукосимволах¹ (зменшена октава *мі-мі* у партії баритона та віолончелі, ц. 29), переосмислені тритоновий елемент (у вертикальному звучанні) та лейтмотив «долі» Б. Лятошинського у партії віолончелі, багатозначний септоль, пов'язаний із зоною внутрішніх переживань героя, знову викликають спогад про минулу трагедію. А низхідний рух мелодії віолончелі у пунктирному ритмі на словах «*Чи твій поклик...*», закінчення фрази протягнутим звуком *мі* у басах (який став символом руйнації і знищення життя — ц. 27 після кульмінації) повертають пам'ять до трагічних подій, які щойно були пережиті. Жалісний ліричний коментар (ц. 30, *Poco andante*) знову утілює ідею страшної втрати (див. ц. 27). Соло баритона на словах «*Дивний голос...*» прорізає мелодія тромбонів, у якій об'єдналися інтонації тем «життєвого пориву», тритонового мотиву головної партії, пов'язаних з образом Б. Лятошинського (ц. 31). Проголошення основної ідеї-афоризму — «*Vivereemento!*» супроводжується значним динамічним збудженням (ц. 32). За тематизмом воно є варіантом побічної теми з фінальним утвердженням тону *ре* та нагадуванням про головну партію у партії труб (як в експозиції, ц. 4).

Ремінісценція поліфонічного плетіння теми середнього розділу поеми (ц. 33) з протиставленням активного мелодичного начала і пуантилістичних перепон-інтерваловигуків (з ц. 6), її драматичного розгортання з трагічним результатом немов би знову зринають у пам'яті (ц. 33–34). Наступне поліфонічне плетиво мотивів весняного відродження накладається на партію баритону («*Всюду чую любий глас...*»). Нагадування про образ Б. Лятошинського у підтексті віршованих рядків сполучається з конотаціями образу вітальної сили життя, відновленням ліричного героя після пережитої драми (цц. 35–36).

З останнім сплеском інструментальної активності (ц. 37) видатної значущості набуває вербальна складова. Проголошення у партії баритону найважливіших слів поезії і поеми — «*Люди, люди! Я ваш брат ...*» супроводжу-

¹ Відомо, що у знаково-символічній системі музичної мови Б. Лятошинського звуки і тональності, пов'язані з *мі бемолем* (*мі*) наповнювалися трагічною семантикою.

ється все більшою вертикалізацію інструментальних партій у тремолоючих акордах для підкреслення гнучкої динамічності вокальної інтонації на кульмінації (ц. 37, *Andante (rubato)* — ц. 39)). Найважливіше для ліричного героя зосереджено у підсумковій фразі-висновку — «*Лиш боротись значить жити...*», повтореній двічі. У другому її проведенні (ц. 40) весь оркестр разом із голосом скандує-проголошує перетворений лейтмотив «життєвого пориву». Увібравши у себе звукосимволи весни (*соль*), кохання (висхідний стрибок у зменшеній октаві з *фа #* на *фа, ре і ре б* [до #]), позбавлена стрімкого низхідного падіння, вона немов би зависає у точці рівноваги, вселяючи надію на можливість досягнення гармонічних стосунків зі світом. Завершальне «*Vivere memento!*» на звуках монограми Б. Лятошинського у партії баритону на тлі нерезально-далеких споминів про долю митця у партії дзвонів (тритоновий лейтмотив) і виважено-повільного руху нижніх голосів до опорності мі мінорного тризвуку у кінці ще раз нагадує про мотив пам'яті, який став провідною ідеєю вокально-симфонічного завершення твору і композиції поеми в цілому.

Таким чином, у поемі для оркестру і баритону «*Vivere memento!*» Іван Карабиць творчо перевтілює ідею, закладену у вірші І. Франка. Пам'ять про життя, як продовжену у часі свідому діяльність, композитор розкриває у формі драматичної розповіді про трагізм становлення творчої особистості, намагання піднятися і досягати вершин усупереч ударам долі, які, зрештою, призводять до загибелі героя оповіді. Підтекстом для поеми стала доля Вчителя І. Карабиця — Б. Лятошинського. Велич його художньої особистості, уміння максимально розкрити талант у музиці протягом життя наштовхувалися на ідеологічні перепони і супротив тоталітарної системи.

У короткому вступі та експозиції зосереджені основні значимі елементи музичної мови поеми (цц. 1-5). Образ вітальної сили, весняного відродження, яка дає людині натхнення до життя закладений у перших тактах. Комплекс лейтмотивів, тем експозиції мають стійкі алюзії до раннього стилю Б. Лятошинського. Це — і напружена, експресивна мелодична лінія, в основі якої тритонові побудови, підкреслення зменшеної октави, великої септими,

уведення звуків анаграми композитора у бетховенському ритмі лейтмотиву долі у головній партії (мідні духові), і пасторальний септоль, і сонорні комплекси з опорою на монограму Маргарити Царевич у витончено-ніжній побічній (дерев'яні духові). Імітація манери Майстра 1920-х років періоду Першого фортепіанного тріо (1922), Сонати-балади (1928), Першої і Другої сонат для фортепіано (1924, 1925), циклу «Відображення» (1925), Опері «Золотий обруч» (1929) неначе знайомить з початковим етапом творчості [див. Додаток 2, приклад 1] великого композитора, високий злет якого обірвали роки сталінських репресій. (образ краху сподівань, представлений раптовою вертикалізацією усіх голосів у страшному ударі-кластері). Тут же вперше з'являються побудови камерного, приглушеного звучання у темпі *Andante* у сполучній партії. Вони розділяють контрастні типи тематизму і водночас стають ліричними авторськими відступами-коментарями. Співставлення образних сфер (чоловіча, експресивно-дієва — у мідних духових, жіноча, пасторально-відроджуюча у струнних і дерев'яних), віддалені натяки на тоніко-домінантові співвідношення лише на рівні звуко-символів (*Соль* — на початку, у вступі, *Ре* — у басах заключних акордів зони побічної партії) є об'єднувачими чинниками для першого розділу сонатної композиції.

У другому, розвиваючому розділі, поеми — цц. 6–23 — продовжується драматична розповідь про життя Майстра. Завдяки полістилістичному моделюванню стильової манери Б. Лятошинського періоду його творчої зрілості (написання Третьої симфонії) [див. Додаток 2, приклад 2] молодий композитор неначе входить «у відчуття часу», повертає нашу уяву до років активного прояву творчої енергії Майстра¹. Формування складної тричастинної композиції з контрастною серединою-епізодом відокремлює цей розділ від експозиції, надає рис самостійної частини. Мелодичне розгортання основної теми, вершиною якого стало народження лейтмотиву «життєвого пориву», на основі анаграми Б. Лятошинського, підтримане образами «весняного оновлення»

¹ Ліричним відбитком стилю Б. Лятошинського періоду Третьої симфонії (ор. 50, 1951–1954) є романси цих років, зокрема, «Елегія» на слова К. Рилєєва (ор. 53, 1951).

у тричастинній композиції першого етапу розділу, наштовхується на супротив вертикального начала та тематизму, пов'язаного з невимовною реальністю долі, що призводить до нового колапсу, припинення мелодичного розвитку і «падіння» мелодичної лінії у безодню низьких звуків.

Співчуття авторського ліричного відступу, створене завдяки ламентозним секундовим інтонаціям (сполучна побудова *Andante*), змінюються контрастним епізодом — серединою другого розділу. У гротесковому вальсовому ритмі, завдяки яскравій викривальній семантиці інтонацій, відчуються емоції фальшивого співчуття та енергія позаособистісних заздрісних пліток — неодмінних супутників величної особистості. У репризі другого розділу (цц. 24-27) енергія мелодичного розвитку і висхідного зростання намагається відродитися. Але позбавлена сили і потужності початкового етапу становлення, вона зазнає фінального апокаліпсису у генеральній кульмінації поеми. Репризний розділ на вищому композиційному щаблі виконує функцію початку репризи усієї поеми. У ньому, на кульмінації, відбуваються апокаліптичні перетворення теми головної партії, яка після напруженої боротьби зникає назавжди¹.

У розгорнутому вокально-симфонічному розділі (від ц. 29 — до кінця) підсумовуються становлення основних тематичних ліній. Він є висновком усього попереднього розвитку. Тут суміщаються функції самостійної третьої частини циклічної сонатно-симфонічної форми і репризи з епілогом-заклученням сонатної форми одночастинної поеми. Поява тематичних ремінісценцій з попередніх розділів (побічної партії експозиції, початку середньої частини) створює полісемантичний поліпластовий простір з вокальною партією, ліричний коментар якої відображає особистісну емоційну реакцію опо-

¹ Форма другого розділу має індивідуалізований характер, обумовлений програмним задумом поеми. Тут присутні риси сонатної композиції. Головна партія — тематизм мелодичного зростання на чолі з темою-символом «життєвого пориву» Бориса Лятошинського та одночасовим конфліктом з лейтелементами «долі». Побічна партія спирається на поліфонічне плетіння з мотивів «весняного оновлення, вітальної сили». Замість розробки — контрастний епізод — вальс-гротеск. Реприза — дзеркальна, розпочинається з елементів побічної партії («весняного оновлення»). Водночас відсутність чітких тонально-гармонічних розмежувань партій, повторення початкового тематизму перед «квазі-вальсом» дозволяє трактувати форму основного розділу як складну тричастинну з контрастною серединою.

відача-композитора (цц. 29–36). У останніх тактах поеми (від ц. 37 до кінця) проголошується висновок поеми. У єдиному натхненному ствердному пориві, у синкретичній єдності звучать семантичні елементи оповідно-ліричного (особистісного) і драматичного (анаграма Б. Лятошинського) планів: *«Лии боротись значить жить.../ Vivere memento!»*.

Ідея боротьби за відродження творчого духу після зіткнення з трагічними реаліями, яка стає суттю життя, визначає його повноту і доцільність, проголошується як спадковий капітал, залишений молодому композиторові життям і творчістю великого майстра української музики ХХ століття — Борисом Лятошинським.

3.3. МОДЕРНІСТСЬКИЙ КОД СУЧАСНОСТІ У ЦИКЛІ «ПАСТЕЛІ» ІВАНА КАРАБИЦЯ НА СЛОВА ПАВЛА ТИЧИНИ

У творчості І. Карабиця вокальний цикл «Пастелі» на слова П. Тичини став першою лірико-поетичною звуковою замальовкою віршів класика української модерністської поезії початку ХХ століття.

Пантеїстично-живописна лірика чотиричастинного циклу поезій «Пастелі» П. Тичини (1917) відповідає загальному омузикаленому світотворчому тону збірки «Сонячні кларнети», до якої вона була включена у 1918 році. Багатозначність назви провокує до асоціацій чи то з живописною технікою пастелями — малювання м'якими кольоровими олівцями, чи то з відчуттями від ніжної, легкої, ненасиченої кольорової гами, чи то з особливим тістом (від. лат. *pasta* — тісто) — замісом відчуттів, звуків, тонів, рухів, ритмів, утворених магією слова. Застосування техніки вільного вірша (верлібру) звільняє від метро-ритмічної скутості римованих рядків, обов'язкового структурного обмеження стопами, ритмічної визначеності. У межах модерністської поезії кінця ХХ — початку ХХІ століть (творчість ранньої Л. Українки, С. Малярме, П. Верлена, О. Блока, М. Семенка, П. Тичини...) свобода верлібру дозволяло поетам освоювати нові виражальні можливості, приховані у звуко-інтонаційних, звуко-зображальних, конструктивних, графічних, асоціа-

тивних потенціях вербального ряду: «Модернізм шукає нових форм вираження індивідуального Я, нерозкритих можливостей слова (його сонорики, метафоричності), вводить еліптичність у словосполучення, їх розірваність аж до парадоксів, дає волю творчій фантазії, імпровізації» [20, с. 31].

У «Пастелях» простота і наївність сюжету походить від циклічного часопростору народного світогляду (ранок-день-вечір-ніч, що асоціюються з періодами життя людини: дитинство-юність-зрілість-старість). Смысл віршів озвучений яскравим рядом багатозначних метафор¹, що «<...> прагнуть подвоїти зображення, урівняти в правах пряме і переносне значення, виявити і показати багатовимірність світу» [66, с. 49]. Яскраві епітети², прийом уособлення-алегоризації (надання рис живої істоти дню, вечору, ночі) розгортають щоденне колесо буття, яке крутиться незалежно від людини та її особистісних переживань. Замкненості маленькому поетичному світу кожної частини додають репризні повторення початкових рядків у кінці («Пробіг зайчик», «Випив доброго вина / »...). Причому з кожною частиною величина «репризи» збільшується (у першому вірші повторюється два слова, у другому — п'ять, у третьому — шість, у четвертому — сім), посилюючи статичність й уповільнення розвитку до кінця циклу.

Ще один конструктивний прийом, який веде до порушення рівномірної ритмічної організації вербального ряду, сприяє імпровізаційності, проявляється у зіставленні речень різної будови: на зміну повному вислову з підметом присудком, означеннями, доповненнями раптово приходить гранично скорочене речення або одне слово-речення, підкреслене знаками пунктуації (тире, двокрапки): «Півні чорний плащ ночі / Вогняними нитками сточують. / — Сонце — / ». Ступінь ритмічної свободи зменшується до кінця циклу задля уповільнення динаміки смислового розгортання. Так, в останньому вірші

¹ Метафори: зайчик ромашкам очі розтулює; а на сході небо пахне; півні чорний плащ ночі вогняними нитками сточують; одвіку в снах мій чорний шлях [74].

² Епітети: чорний плащ, вогняними нитками, доброго вина, залізний день, чорний шлях [74].

становлення складається з конструктивно схожих речень і навіть з'являється рима рядків («*Одвіку в снах / Мій чорний шлях*»).

Сонорні ефекти розширюють чуттєве поле сприйняття текстів (наприклад, повторення слова «*день-день-день-удень*» у кожному другому рядку другого вірша надає додаткової дзвонової конотації образу, асонанси — «*Колисково, колоски!*» — кантиленної співучості).

Метод загадування загадок¹, коли яскраві, звичні зорові і звукові образи (зайчик, півні, сонце, ромашки, флейти, колоски, шлях, м'ята, тополя) опиняються у незвичних смислових ситуаціях з порушенням традиційної логіки поєднання слів, утворюють нові, несподівані смислові конструкції, активізує фантазію, розкриває нову, оригінальну динаміку розгортання світобудови. Одночасний виклад різних думок («*Розцвітайте, луги! - / : я йду – день - / Пасітесь, отари! - / : до своєї любові – день - ...*») надає тексту рис поліфонічного розвою. А контрастні співставлення («*Одвіку в снах / Мій чорний шлях. / Покладіть отут м'яти, / Та хай тополя шелестить. / ...*») ведуть до емансипації образного парадоксу і створення неповторного поетичного світу циклу.

У І. Карабиця «Пастелі» стали приводом для музичних розмірковувань на тему загадок. Прийдешній день сповнений невизначеності, сподівань й очікувань. Що він принесе у світ: раціональне, ясне і гармонійне начало чи інтуїтивні сумніви, внутрішню неузгодженість, страх і відчай перед тим, що має відбутися у цей час? Загадка дня стає основною музичною темою «Пастелей» молодого композитора.

Зранку (перша частина) чарівний час народження світанку сповнений сподіваннями на гармонійну впорядкованість очікувань, на схід сонця — символу тепла, енергії, відновлення життя. Крізь кластерний сонор, що тремолоє у партії фортепіано і нагадує коливання повітря у досвітній час, «пробиваються» елементи ладо-тональної упорядкованості, гармонічної узгодженості

¹ Дослідниця Марія Моклиця зазначає: «Гра автора з читачем – відгадування загадок, з яких складається кожен вірш циклу. Чому не світанок, а зайчик — головний образ першого вірша? Як півні можуть червоними нитками чорний плащ ночі сточувати? Де у ночі плащ? Як може залізний день пити вино? Які отари він пасе? Хто його любя? Що коливалося флейтами там, де сонце зайшло? Чому саме флейтами? Чому ніч нездужає? Чому її шлях чорний? Чий сні супроводжують шлях ночі? Чим ніч можна укрити?» [66, с. 47].

музичного тематизму (розв'язання тритонів у пуантилістичних вкрапленнях верхнього і нижнього регістрів спочатку з натяком на Фа мажор гармонічний — тт. 1–3, вступ, потім — на Соль мажор гармонічний — тт. 4–6, на розширений Ля мажор — тт. 7–8)

У контрастній поліфонії з сонорним і пуантилістичним елементами інструментальної партії, її імпресіоністичним колоритом відбувається становлення вокальної музичної мови. В експресивному мелодизованому речитативі людського голосу (з несподіваним вигуком на *м 10* вгору на слові «*світанок*»¹) у мікротематичних побудовах зосереджені інтонації сумніву і невпевненості. Основними серед них є мотиви з висхідної *в 2* і низхідної *м 2*² (на словах: «*Пробіг зайчик*»), *тритону* («*ромашкам*»), які стануть лейтмотивами циклу. Напружений зміст музичної інтонації суперечить наївним образам тексту. Парадоксальне поєднання звукового і вербального рядів посилює ефект трагічного зламу свідомості, характерний для експресіоністського мистецтва, намагання розкрити несподівані підтексти звичайних слів і фраз. Таким чином, у першій частині солоспіву (тт. 1–10) закладено основні смислові сегменти музичної мови циклу, а також намічено полістилістичну конфліктну взаємодію інструментальної і вокальної партій.

У другій частині початкового солоспіву у вокальній партії продовжується розвиток лейтелементів: у секундових «зщепленнях» основного лейтмотиву мелодія поступово піднімається вгору. Сонорні кластери-арпеджіато супроводу разом з вокальною партією поступово охоплюють усе ширший діапазон завдяки висхідному руху верхніх голосів. У музичній тканині ніби відтворюється момент сходу сонця (тт. 11–13). Під час кульмінаційного вигуку-крику «*Сонце*» (тт. 14–15), на продовженому *ля*² інтонація вокальної партії несподівано спускається на ламентозний хроматичний стогін малої секунди

¹ Тут радикально, в напружено-емоційному тонусі переосмислено початковий елемент вступу — співвідношення звуків фа¹-ля б² з першого такту.

² У нотації фа-соль-соль б композитор, можливо, хотів підкреслити риторичну фігуру «жорсткуватого ходу» — *passus duriusculus* — хроматичну інтонацію, що зазвичай є знаком душевного зламу і трагічного передчуття.

вниз (*соль*^{#2}), підкреслюючи стан відчаю й розчарування ліричного образу. У зображальних елементах партії фортепіано (протягнуті розлогі сонори у нижніх голосах, на тлі яких випромінюють «блискітки» пасажів у верхньому регістрі, тт. 14–16) прихований хаос нагромадження секундових інтонацій основного лейтмотиву і ствердження атонального безладу наприкінці романсу. У заключному епілозі-резюме, побудованому на початкових інтонаціях («*Пробіг зайчик*») пуантилістичний тритон у фортепіанній партії так і залишається без розв'язання-прояснення, зливаючись із трагічною невизначеністю секундового лейтмотиву.

У піднесеному образі другої частини («*День*») представлено новий етап взаємодії об'єктивного (природа) і суб'єктивного (особистість) начал. Основу фрази-епіграфу солістки, яка відкриває романс («*Випив доброго вина...*»), складає динамізований секундовий лейтмотив. Перші звуки (терція *фа-ля*) відсилають до початкових тактів циклу з їх опорою на *Фа* мажор. Закінчення побудови рішучими висхідними терцієвими мотивами у пунктирному ритмі наче намагається подолати послаблюючі низхідні секунди усередині мотивів («*залізний день*», т. 2).

У трьох наступних стопах романсу, кожна з яких є динамізованим варіантом попередньої, розгортається картина чудового сонячного літнього дня («*Розцвітайте, луги*, тт. 3-7 / «*Пасітесь, отари*», тт. 9-11 / «*Колисково колоски*», тт. 14-17). Розширена тональність *Мі* мажор надає тематизму організаційної визначеності, впорядкованості. Після динамічного пасажу-злету партії фортепіано на інтонаціях епіграфу (т. 3) з'являється домінантсептакорд з секстою і розгортається секвенційний горизонтальний розвиток мотивів, з яких цей акорд складається — остинатної фігури-тремоло з чистої кварта і великої септими. Водночас відбувається мелодизація лінії басу. На тлі фортепіанної партії звучить піднесена мелодія голосу, яка з кожною строфою піднімається все вище. Тематизм насичується світлим, захопленим настроєм.

Невпинний розвиток образу щоразу раптово переривається контрастним одноманітним мотивом «залізного дня», який, як неминуча реальність,

наступає і загрожує світлотонним вимірам відчуттів сонячного дня. Однома-
нітне «тупотіння» на інтонації великої секунди (*фа -мі b*) з підкресленням за
допомогою акцентів, хорально-кластерної атональної фактури фортепіано,
сонорного ефекту слова «день», що повторюється як неминучі кроки-дзенькіт
загрозливої — залізної, бездушної — реальності.

Кульмінації піднесено-просвітленого (третя строфа, тт. 14-17), і залізної-
об'єктивного (атональний пасаж зі стрімким розширенням регістрових меж
та раптовим ударом кластеру-сонору, тт. 17-19) образів завершуються підсум-
ковим соло вокальної партії («*Випив доброго вина залізний день*»), яке зву-
чить на витриманій педалі кульмінаційного сонора. Результатом становлення
романсу стало створення наприкінці виразної кантиленної мелодії голосу.
Виструнчення усіх секундових «звивин», характерних для початкової вокаль-
ної побудови в епіграфі у кантиленну поступеневу мелодичну фразу класико-
романтичного зразка, яка складається з виразного висхідного «злету» (мала
септима *сі b¹ -ля b²*) з наступним низхідним заповненням, виразна опора за-
ключного мелодичного звороту на гармонічний мажор з низхідним ходом-
розв'язанням VI-VII-V стверджують ідею прояснення і гармонічного злиття у
«космічному оркестрі» внутрішнього стану ліричного героя і краси навколи-
шнього світу.

Третя частина циклу («Вечір») — кульмінація барво-звукового імпресі-
оністичного колориту у циклі. На зміну активному драматичному розвитку
енергійного дня приходить застигле враження зачарованого часопростору ве-
чірньої пори. Остинатний мотив «коливання» у партії фортепіано (у першому
і третьому розділі тричастинної репризної композиції) спирається на мікро-
мотив великої секунди і малої терції. Підтриманий протягнутими розлогими
акордами-арпеджиато (тт. 1-2), він звучить як самотній озвучений подих у ве-
чірній тиші. Повертається основний секундовий лейтмотив циклу. Подвоєний
у партії фортепіано квартами у високому регістрі, у контрапункті з остинат-
ною фігурою «коливання», він заворює станом застиглого замилювання і
вслуховування у вечір, наче у вічність. Голос підхоплює і продовжує розгор-

тати знайдений настрій динамічного споглядання. Варіантна повторність двох вокальних побудов, оснований на секундовому лейтмотиві (тт. 4-6, 7-8), рух інструментального супроводу, який у своєму ритмі розгортає варіантну повторність початкових елементів, динамізують образи застиглості і вечірнього завмирання природи.

У другій частині завдяки *staccato*, коротким форшлагам-стрибкам у низькому регістрі у звукозображальних прийомах відтворено утаємничені тихі легкі кроки, що наче підкрадаються («Навишпиньки вечір підійшов»). Тут продовжується розвиток експресивно-приреченого секундового лейтмотиву, що складає основу не тільки вокальної партії. У завмираючих кроках, пульсуючій ритмоформулі-«коливанні», яка то активізується, то затихає, основний лейтмотив проникає у гармонічний план солоспіву, формуючи секундові напливи-застиглості (тт. 9-16)¹. Тотальна хроматизація мелодичної лінії у вокальній партії відбувається завдяки «повзучим» уступами секундового лейтмотиву, який «стягує» інтонаційний тонус у глибини смутку і невизначеності (тт. 13-15, «<...> і на вуста поклавши палець, ліг»). Так, у тихих завмираючих мотивах підводиться підсумок становлення мелосу: остаточне поглинання паростків тональної логіки, ясності і опірності хаотично-містичним тонусом хроматики.

У репризі просторовий ефект кварто-квінтових застиглих вертикалей у верхньому і нижньому регістрах у масивних дублюваннях підкреслюють секундовий лейтмотив смутку і безвиході. Дві побудови вокальної партії², проведені у зворотному порядку, порівняно з першою частиною: перша — від *мі*, тільки на октаву нижче, друга — від *сі б*. Окрім зниження тонусу вислову і посилення настрою завмирання і смутку, важливим є фінальне підкреслення звуків *ля-до-сі б-сі*. У них у єдиний знаково-смісловий мотивний ком-

¹ У результаті з'являються чотирьохзвучні кластерні утворення, які нагадують про початок циклу, коли з тремолоючих секунд склалися аналогічні співзвуччя.

² У третій частині повторюються слова першої.

плекс смутку і надломленої свідомості об'єдналися анаграми прізвищ Б. Лятошинського та І. Карабиця¹.

Мороком темної ночі звучить музика останньої вокальної мініатюри. У страхітливих тритонових тремоло партії фортепіано у низькому регістрі, зчеплених секундами, підкреслено містичну напруженість, позбавлену будь-якої ладової організації. Пряма мова ночі у вокальній партії, її скарги і нав'язливі прохання («*Укрийте мене, укрийте <...> нездужаю...*») розгортаються на інтонаційному матеріалі жорсткуватого ходу основного секундowego лейтмотиву. Опора музичної фактури на секунди у їх різних варіантах і тритони підкреслює експресію миті, у якій розвиток музичного матеріалу припиняється. Залишаються лише мотиви-символи страху (тритони), болі, скарги (хроматичні ходи по секундах — різноманітні варіанти основного лейтмотиву, несподівані вигуки-зойки: «*<...> мій чорний шлях*» — хід на *в 7* вгору), містичні потойбічні альянзи до вальсових кружлянь (у партії фортепіано у низькому регістрі з ритмічними «перебиваннями» верхнього і нижнього шару фактури — тт. 11-13, «*Покладіть отут м'яти...*»).

Застиглість характерна і для форми романсу у цілому. Тричастинна репризна композиція, з розгорнутими першою і останньою частиною-повторенням, наче замикає образ у стані безвиході і приреченості. Заключні жалісні секундкові інтонації, як і у третьому романсі, повертають слух до анаграми Б. Лятошинського — І Карабиця (*сі б -ля б -ля*). Невизначеність і розгубленість звучання секундowego лейтмотиву наприкінці вимальовує образи, позначені психологічним дискомфортом, внутрішньою неврівноваженістю душевного стану, характерними для експресивної манери вислову циклу в цілому.

Таким чином, у циклі «Пастелі» І. Карабиця модерністський код часу розкривається через композиційні, мовно-стильові принципи становлення. На композиційному рівні застосування полісемантичної організації музичного простору з переважанням одночасового контрасту смислових пластів і, вод-

¹ У прізвищі Карабиць «заховані» символи звуків а (ля), б (сі б), с (до).

ночас, їх щільною взаємодією, лежить в основі формоутворення. Основне протиріччя розгортається між вокальною й інструментальною сферами, у яких опосередковано втілено напружене співіснування об'єктивного та суб'єктивного начал, переозначення сенсів буття у свідомих і підсвідомих проявах екзистенції.

На *мовно-стильовому рівні* сучасне музичне мислення розкривається через полістилістичне співставлення імпресіоністично барвистої, колоритної партії фортепіано та промовистого експресіонізму вокального музичного вислову. Завдяки тематичному контрасту, різниці у способах звуковисотної і ритмічної організації, символізації окремих елементів музичної мови композитор досягає динамічності розгортання та смислової багатоплановості. Застосування в інструментальній партії сонорних, пуантилістичних прийомів, спроби досягнути гармонії в опорі на розширену тональність зіштовхуються в одночасовому контрасті з принципово атональною, побудованою на лейтмотивах-символах зловісних передчуттів (хроматичний секундовий лейтмотив) та моторошних очікувань (інтонація тритону), вокальною мелодикою. Складається враження, що у перших двох романсах ліричний герой неначе зачарований мальовничістю ранку — передвісника народження нової реальності, надпотужної енергетики дня (проникнення тональної організації і елементів кантиленності у вокальну партію). У наступних двох романсах, з перемогою темряви над світлом, втрачаються і контури гармонійного ладо-тонального становлення тематизму. Експресивні інтонації основних лейтмотивів заповнюють усю музичну тканину. Хроматизація звукоряду з повною втратою потенцій до мелодичного розвитку, підкреслення особистісних анаграм-символів, які пов'язані у пам'яті молодого композитора з нещасними подіями недавнього минулого, надають становленню трагічних конотацій.

Символіко-трагедійна розгадка загадки дня набуває у циклі особистісних підтекстів. Ідея взаємодії об'єктивного і суб'єктивного начал пропускається крізь призму вразливої свідомості молодого композитора, стає ще однією сходинкою до конструювання музичного модерністського коду 1960-х ро-

ків, у різноголосому поліфонічному вирі яких у мистецьких артефактах народжуються справжні, натхненні глибинним духовним життям, одкровення.

3.4. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ІВАНА КАРАБИЦЯ: СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОРАТОРІАЛЬНИХ ТА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ЗАДУМІВ МИТЦЯ

3.4.1. Композиторський задум у виконавському втіленні: жанрово-стильовий та образний простір інтерпретації вокальної спадщини Івана Карабиця

Вокальна музика І. Карабиця вимагає від виконавця глибокого занурення в авторський задум, оскільки композитор вже на етапі створення твору чітко уявляв його кінцевий результат і бажаний вплив на слухача. У листі до Вірка Балея (американського диригента українського походження) І. Карабиць підкреслював прагнення до синтезу різних музичних джерел у власному стилі, наголошуючи, що такий підхід «може давати несподівані вирішення багатьох художніх завдань» і є для нього «способом мислення, а не еклектикою», водночас композитор прагнув писати «щиріше, зрозуміло багатьом, водночас лишаючись собою...»¹. Ці слова розкривають авторську настанову: поєднати доступність і глибину у музичному посланні.

Виконавець, звертаючись до вокальної музики І. Карабиця, стає співтворцем утілення цієї ідеї. Сам композитор, як зазначає Л. Кияновська, відзначався вмінням уособити у своїх творах власні риси характеру та емоційність, передбачаючи реакцію публіки на музику. Таким чином, виконавцю потрібно враховувати як технічні вимоги партитури, так і внутрішню емоційну програму твору, закладену автором [48].

У теоретичному контексті інтерпретації вокальної музики другої половини XX століття питання виконавського прочитання набуло міждисциплінарного характеру. Зокрема, український музикознавець В. Москаленко розробив концепцію музичної інтерпретації як творчої моделі, в якій поєднуються задум композитора, сам текст музичного твору та креативність виконавця.

¹ Лист Івана Карабиця до Вірка Балея. Без дати. Особистий архів родини композитора.

У його працях уведено поняття «інтерпретаційної домінанти», тобто провідного смислового акценту, що його вибудовує інтерпретатор у процесі підготовки твору. Інтерпретаційна модель, за В. Москаленком, передбачає виявлення «формули художнього цілого» твору як механізму виконавської інтерпретації [69]. Це означає, що виконавець мусить виокремити в композиції стрижневі елементи й сенси та на їх основі вибудувати цілісну версію виконавського (сценічного) втілення твору.

Схожі ідеї знаходимо у працях європейських дослідників. Зокрема, Ф. Шіфрес наголошує, що в кожному прочитанні твору різні компоненти музичної структури можуть виходити на перший план, і саме такий вибір домінантних елементів визначає оригінальність виконавської інтерпретації [98]. Західноєвропейські наукові підходи трактують виконавську інтерпретацію як процес співтворчості, де виконавець є не пасивним ретранслятором, а активним співучасником художнього діалогу з твором і композитором [99]. Зокрема, у музикознавчих концепціях утвердилося розуміння інтерпретації як балансу між текстуальною точністю та індивідуальною творчою свободою. Виконавець має прагнути глибоко осягнути авторський текст (нотний і поетичний), історичний та стильовий контекст, але водночас «оживити» його своїм особистісним баченням, залишаючись у межах стилістичної традиції жанру. У цьому сенсі інтерпретацію можна розглядати як різновид науково обґрунтованої творчості, де важливе місце займає поняття «інтерпретаційної версії» твору — конкретного сценічного втілення, яке може відрізнятися від інших нюансами темпу, динаміки, тембру та акцентів, не порушуючи при цьому авторський текст.

У цьому контексті пропонована аналітика про вокальну творчість І. Карабиця покликана сприяти формуванню цілісних виконавських уявлень щодо стилістики композиторського задуму, його семантичних обріїв, їхнього багатомірного втілення в часопросторі сцени.

Художня спадщина І. Карабиця включає різнопланові жанри — від естрадної пісні до монументальної кантати, опери-ораторії — і всюди компози-

тор проявив себе як тонкий знавець вокальної природи та слова. Камерно-вокальні цикли митця становлять особливий інтерес з точки зору виконавської інтерпретації, адже кожен цикл має свою драматургію, образний світ і технічні виклики для співаків. Загалом камерні солоспіви І. Карабиця можна поділити на кілька тематичних груп:

Фольклорно-національні: прикладом є ранні цикли **«Три пісні на народні тексти»** (1969) і обробки народних пісень (зокрема, **«Пісні Явдохи Зуїхи»**). Виконавець, звертаючись до них, має дотриматися інтонаційної автентичності народної мелодики. О. Гуркова відзначає, що в циклі **«Три пісні...»** композитор «дуже обережно і водночас творчо підходить до народних текстів, створюючи мелодику в народному дусі і одночасно використовуючи сучасні засоби виразності (дисонантна гармонія, паралельні акорди, кластери та інших прийомів сонористики)» [61, с. 198–199]. Отже, співакові необхідно поєднати природність народного інтонування зі складнішою гармонічною основою; звучання має бути щирим, теплим, без надмірної академічної «оперності», щоб зберегти стильову достовірність.

Лірико-пейзажні: цикл **«Пастелі»** на вірші П. Тичини (1970) та **«Ранкова сюїта»** (1978–1980) належать до так званого плерного типу, де яскраво змальовано картини природи і світла. Виконавець тут стає своєрідним «художником звуку», передаючи тонкі відтінки настрою, барви світанку, легкість і прозорість образів. Потрібна м'яка кантилена, тонке нюансування динаміки та тембру, аби відтворити імпресіоністичну атмосферу поезії П. Тичини, лірико-філософський, метафоричний, символічний стиль віршів В. Батюка, В. Губарця. Структура цих пісень відзначається чіткістю форм, тому важливою є досконала дикція та фразування — кожне слово має донести зміст, а фраза — завершену музично-поетичну думку.

Філософсько-експресіоністичні: до цього напрямку можна віднести цикл **«Із пісень Хіросіми»** (1973) та пізній цикл **«П'ять пісень на вірші Рабіндраната Тагора»** (2000–2001). Їх об'єднує роздум про вічні категорії буття (життя і смерть, кохання і страждання, самотність, плинність часу) через приз-

му поезії східних авторів [30]. Для виконавця ці твори є, без перебільшення, виконавськими викликами. Останній вокальний цикл І. Карабиця на слова Р. Тагора був написаний наприкінці життя композитора і фактично підсумував його камерно-вокальну лірику [61]. О. Гуркова зазначає, що у «П'яти піснях...» композитор майже відходить від тональності, вдаючись до серійної техніки; гармонічна мова ускладнена (використання септакордової полігармонії), наявні політональність і поліметрія [61, с. 199]. Водночас в цих піснях присутні й джазові впливи, багатошаровість фактури та ритмічна свобода. Виконавцю необхідно володіти відмінним чуттям атональної інтонації (точно інтонувати великі інтервали, серійні послідовності), тримати стабільний ритм у складних метроритмічних побудовах, а головне — передати медитативний характер і тонкий емоційний підтекст кожної поезії. Семантика текстів Р. Тагора — філософська, сповнена символів природи і духовних шукань — має бути інтерпретована з особливою глибиною. Тут допоможе ретельний аналіз вірша: співак повинен знайти для себе внутрішні асоціації, щоб наповнити звук значенням (так звана «семантична інтонація»). Результатом має стати емоційно переконливе, технічно досконале виконання творів, де складна композиторська техніка слугує засобом розкриття змісту, і не є самоціллю.

Громадянсько-патріотичні: вокальні цикли на слова видатного українського поета Б. Олійника, зокрема **«На березі вічності»** (1977) та **«Мати»** (1980), втілюють етичні й патріотичні ідеали часу, в який вони створювалися, та були близькі авторам. У співтворчості митці приділяли особливу увагу образу Матері як символу духовності та Батьківщини. П'ять пісень циклу «Мати» розгортають гаму почуттів — від ніжності і вдячності до болю втрати. За спостереженнями О. Галузевської, для цього циклу характерне поєднання «наспівної віршової інтонації з рельєфними мелодіями і виразним фортепіанним супроводом», при цьому пісням властиві «національна визначеність і сучасність музичної мови» [61, с. 199]. Отже, співакові слід максимально природно передати пульс поетичного слова (інтонації живої мови, приховані в мелодії), зберігаючи чистоту і простоту кантилени. У той же час музична тка-

нина циклу доволі складна: зауважено наявність елементів полістилістики — від фольклорних (лірницькі наспіви) до барокових (риторичні фігури) та романтичних жанрових алузій. О. Гуркова слушно називає музичну мову циклу «Мати» плюралістичною, відзначаючи цитати духовних жанрів (хоральність), стилізацію вальсу, маршеві ритми тощо. [61, с. 199] Відтак, перед виконавцем постає завдання знайти єдину інтонаційну і стильову лінію, що об'єднає всі ці різноманітні елементи в переконливий образ матері-України. Потрібна емоційна автентичність — співак має співпережити кожному фразу, донести щирість почуттів, уникаючи пафосної декларативності. Значну роль відіграє культура звуку: тембр голосу в цьому циклі бажаний теплий, грудний, з м'яким звучанням у верхньому регістрі — щоб створити відчуття щемливої лірики. Аналогічно і в циклі «На березі вічності», присвяченому роздумам про безсмертя людського духу, інтерпретатор має поєднати стриманість і епічність викладу з внутрішнім драматизмом. Обидва цикли на слова Б. Олійника написані в діалогічному стилі слова і музики. Це означає, що текст поезії тут є рівноцінним партнером мелодії; виконавець повинен приділити максимальну увагу слову — його вимові, смисловим наголосам, нюансам інтонації — адже саме через слово розкривається ідейний порив творів.

Сатирично-гумористичні: окремо стоїть оригінальний вокальний цикл сатира «Повісті» на слова А. Куліча (1975). Цей твір, за жанровим задумом, являє собою музичні «анекдоти» (музичну сатиру) — кожна з п'яти пісень має жартівливу назву-оксюморон і шаржований зміст. І. Карабиць фактично створив зразок музичної карикатури. Для виконавця «Повістей» ключовим є відчуття стилю пародії: необхідно перебільшити характерні інтонації, грайливо варіювати тембр (наприклад, іронічно «озвучувати» різних персонажів), точно відтінювати комічні паузи. Партія фортепіано в цьому циклі теж насичена алузіями на різні жанри — від маршу до танго — тож ансамбль співака з піаністом потребує злагодженості і спільного розуміння гумору твору. Вокальна техніка тут включає й розмовні інтонації, і раптові динамічні контрасти, і гротескні акценти. Важливо не «зіграти» жарти занадто грубо: І. Кара-

биць, хоч і вдається до шаржу, робить це з тонким смаком. Отже, виконавець має дотриматися стилістичної міри — щоб публіка розуміла іронію, але водночас музична краса не була принесена в жертву ефекту. Для успіху необхідні чітка дикція (щоб слухач уловив словесний гумор) та артистизм сценічної подачі — по суті, співак стає актором, який втілює міні-сюжети. Цикл «Повісті» є чудовою школою майстерності для вокаліста, адже потребує одночасно вокальної вправності, почуття стилю та акторської гри.

Таким чином, у камерно-вокальних творах І. Карабиця закладено цілий спектр інтерпретаційних завдань — від витонченої лірики до сатири, від народнопісенної простоти до авангардної складності. Сценічне втілення цих мініатюр вимагає від виконавця уважного прочитання партитури і поетичного тексту, розуміння підтекстів, символів, стилістичних натяків. Водночас кожен цикл — це закінчена драматургічна цілість, і співак має вибудувати внутрішню «виставу»: знайти кульмінації, зміни настроїв між піснями, оформити цілісний образ циклу. Наприклад, у циклі «Мати» простежується наскрізна драматургія від світлого образу матері до трагічних нот фіналу, що слід передати єдиною дугою, щоб слухач пережив історію, а не набір окремих романсів. У «Повістях», навпаки, кожна мініатюра — це окремий жарт-сцена, але й у цьому циклі фінальна пісня підсумовує ідею цілого задуму. Отже, виконавська інтерпретація камерно-вокальної музики І. Карабиця — це завжди співтворчість з композитором, де потрібно вдихнути життя у нотний текст, дати йому емоцію, голос, характер, проте робити це потрібно, спираючись на стилістичні та жанрові коментарі автора.

Переходячи до ораторіально-кантатних полотен І. Карабиця, слід зазначити, що композитор належить до генерації, яка збагатила українську вокально-симфонічну музику другої половини ХХ століття визначними творами. Такі опуси, як концерт для хору та солістів «Сад божественних пісень» (1971) ораторія «Заклинання вогню» (1978), опера-ораторія «Київські фрески» (1983), кантати «Молитва Катерини» (1992) та «Урочиста кантата» (1993) — посідають важливе місце у творчості митця. Для виконавців (солістів, хору,

оркестру диригентів) ці опуси становлять особливий інтерес, адже поєднують епічний розмах з камерними емоційними епізодами, народнописенні інтонації — із сучасною музичною мовою. Сценічна інтерпретація фрагментів з ораторій І. Карабиця може відбуватися як у межах цілісного виконання твору, так і у вигляді концертного виконання окремих арій, хорів чи номерів. В обох випадках виконавцю потрібно врахувати авторську жанрову специфіку: кантата, ораторія зазвичай не передбачають театралізованої дії, однак у композитора часто присутній сильний драматургічний стрижень, що вимагає від солістів і хору яскравої образної гри навіть у концертному форматі.

Особливо показовою є опера-ораторія **«Київські фрески»** — синтетичний твір, в якому композитор сміливо поєднав різні жанри та стилі. У цьому полотні І. Карабиць застосував принцип полістилістики, впроваджуючи цитати й алюзії з різних епох (від бароко до авангарду). Для соліста, що виконує фрагменти з «Київських фресок», першочерговим є усвідомлення історико-культурного контексту: кожен номер вносить специфічний стильовий колорит. Наприклад, якщо виконується сольний вокальний номер, стилізований під духовний концерт, співакові слід використати стриману, піднесено-молитовну манеру співу; якщо ж номер має фольклорні інтонації — навпаки, додати народного тембрового забарвлення у голосі. Виконавцю важливо вловити авторську «фресковість», де кожен розділ постає в уяві як яскравий мальовничий та характерний за образом насиченням епізод.

З вокально-технічного боку фрагменти можуть містити складні місця: швидкі речитативні патетичні відрізки, широкі інтервали (наприклад, октави і децими, що символізують заклики або трагізм). Як приклад, партія соліста в ораторії «Заклинання вогню» (близької за стилем до «Фресок») насичена характерними широкими інтервальними стрибками. Співак має зосередити увагу на інтонаційній чистоті таких фрагментів, щоб ці драматичні інтервальні згустки в контексті інтерпретації твору звучали впевнено та інтонаційно точно.

При цьому, темброве багатство голосу у втіленні різноманітних граней образного задуму відіграє провідну роль у створенні переконливої інтерпре-

тації. Наприклад, якщо це образ пророка чи бунтаря — доречним буде металевий, проривний звук; якщо ліричної героїні — м'якіша кантилена. Дикція знов-таки залишається критично важливим елементом, адже навіть у масштабних сценах з оркестром і хором соліст мусить донести поетичне слово, його символічну та ідейну складові.

Концерт для хору та солістів **«Сад божественних пісень»** (1971) написаний на основі духовно-філософських віршів (назва відсилає до збірки Г. Сковороди). Цей твір позначив переломний момент у стилі композитора, коли в його музиці посилились трагічні інтонації та філософська заглибленість. Для виконавця фрагментів із «Саду...» важливо передати духовну піднесеність і моральний пафос. Цей твір не є канонічно літургійним, проте має вишукані ознаки «духовного концерту». Солістам потрібно знайти благородне звучання, уникати оперної показовості, натомість шукати простоту і щирість, притаманні духовній музиці. У хорових епізодах (а в концерті значну роль відіграє хор) І. Карабиць використовує і старовинні поліфонічні засоби, і сучасні кластери, і темброві ефекти. Хор виконує і гармонічну, і поліфонічну функцію, створюючи звукові пласти, тож його звучання повинно бути насиченим, проте прозорим, з виразним проведенням голосів.

Підсумовуючи, окреслимо основні проблемні зони, які постають перед виконавцем вокальних, вокально-хорових чи вокально-симфонічних Карабицевих задумів:

По-перше, інтонаційна якість передбачає точне відтворення всіх мелодичних і ладових особливостей, притаманних стилістиці твору. Якщо це фольклорна інтонація — важливо зберегти її природність, уникнути надмірної темперованості (можливо, іноді доцільна легка нестабільність, притаманна народному співу). Якщо ж це сучасна атональна лінія — треба бездоганно вивірити висотність кожного звуку, щоб навіть у складних дисонансах не було «просідання» (неточності) інтонації. Виконавець має сформувати для себе інтонаційну модель твору — тобто розуміння, які звуковисотні звороти є смислотворчими домінантами.

По-друге, стилістична автентичність вимагає від інтерпретатора дотримуватися стилю епохи і жанру. І. Карабиць у різні періоди творив у естетиці неоромантизму, необароко, неофольклоризму, постмодернізму — і виконавець має щоразу перемикатися на відповідний стильовий «код». Так, у камерних творах 1970-х відчутний вплив неофольклорної хвилі (пісенність, народні жанри), а в творах кінця 1990-х — риси постмодернізму (цитатність, стирання меж жанрів). Необхідно брати до уваги авторські ремарки та коментарі у тексті: якщо в партитурі прописано *con sentimento*, *maestoso*, *scherzando* тощо — це прямі підказки щодо характеру звуковедення. Стилiстична автентика стосується також манери звукоутворення: скажімо, естрадну пісню І. Карабиця виконавець академічного плану не може співати суто оперною манерою співу — доречно знайти більш естрадно-джазовий прийом (легший саунд, мікст, естрадна манера звуковедення), інакше втрачається стилістична правда. І навпаки, в академічному романсі недоречно надмірно естрадно фразувати чи «прикрашати» непритаманними академічній культурі ефектами.

По-третьє, семантика поетичного тексту — ключ до емоційної переконливості виконання. Співак зобов'язаний проаналізувати віршований текст: визначити головні теми, настрої, символи.

По-четверте, культура звуку — це загальна категорія, що включає якість вокальної техніки, володіння різними вокальними стилями та тембрами, а також мистецтво ансамблю. У творах І. Карабиця культура звуку проявляється, зокрема, в умінні чергувати різні вокальні прийоми: від напівшепоту до повного форте, від суворого монодичного співу до співу *legato*, *cantabile*. Важливо дотримуватися балансу між голосом і акомпанементом (або оркестром). Культура звуку включає дикцію та артикуляцію: як підкреслюють дослідники оперного виконавства, «чіткість артикуляції та дикція в сукупності з іншими засобами художньої виразності та індивідуальними особливостями звуковидобування визначають оригінальний стиль оперного співака-інтерпретатора» [9, с. 109]. Отже, працюючи над творами І. Карабиця, потріб-

но виробити певний дикційно-звуковий ідеал — чисту вимову, красивий тембр і гнучкість подачі музичного матеріалу.

На завершення зазначимо, що виконавська інтерпретація вокальної спадщини І. Карабиця — це процес співтворчості, в якому зустрічаються два глибоко індивідуальні світи: композитор і виконавці. У своїй композиції І. Карабиць заклав глибокий зміст та ретельно вибудовану текстову драматургію, однак повноцінне художнє втілення цих задумів відбувається лише у сценічному виконанні — в живому звучанні голосу й інструментального супроводу.

3.4.2. Особливості інтерпретації низьких чоловічих вокальних партій (баритона, баса) у творчості Івана Карабиця

Темброві амплуа басу і баритону у музичній мові І. Карабиця мають розмаїту палітру проявів¹. У залежності від концепції твору, його жанру та спрямованості на аудиторію, низький чоловічий голос набуває знаково-символічних, драматичних, ліричних чи епічних характеристик, або поєднує у собі різномірні видові начала.

Включення до тексту низького чоловічого голосу у композитора пов'язане, передовсім, зі знаковими конотаціями національної духовної традиції. Басове звучання церковної монодії з відлунням у голосі дзвонових алюзій завдяки насиченому обертоновому ряду, низький голос як опора для гармонічної вертикалі у партесному співі, кантах, хорових концертах М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, духовній музиці першої третини ХХ століття (літургії та інші твори М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Яциневича, П. Демущького, О. Кошиця та ін.) ствердили традицію особливої символіки чоловічого тембру. Носій одвічного, нетлінного відчуття неосяжної Краси, Глибини і Гармонії буття, він сприймається як голос істинної духовності у суперечливому суєтному людському світі².

¹ Про значимість для композитора низького тембру свідчить те, що перший вокальний твір, орієнтований на авангардну стилістику — «Імпровізація», 1967, на слова В. Маяковського — написаний для баса і фортепіано.

² Згадаємо низькі партії Ісуса Христа у німецьких пасіонах [92, с. 6].

У творчості І. Карабиця утвердилася похідна від української духовної музики і європейської опери¹ традиція резонерства басових і баритонових партій. Носії чистого джерела совісті, пам'яті, щирого почуття, вони утримують високий моральний пафос, громадянську позицію (Ораторія «Заклинання вогню», «Київські фрески»), утілюють філософські узагальнення, пов'язані зі щирими особистісними інтенціями («*Vivere memento*»), стають тембровою інтонацією праобразів загальнозначимих буттєвих архетипів (пісні «Ти — життя», слова Л. Лобанова, «Із вічністю земною віч-на-віч», слова С. Бурлакова, «Подих пісні», слова Р. Тагора — для баритона, «Нескінченне», слова Р. Тагора — для баса).

Особливої уваги під час інтерпретації творів композитора потребують драматичні підтексти басових (баритонових) партій в ораторіях, вокально-симфонічних творах, солоспівах (пісня-балада «Ой ви, хлопці мої», слова А. Сироватського, В. Герасимова для баса і чоловічого хору). Похідні від традицій шкільної драми та української опери (М. Лисенко «Тарас Бульба» — Тарас [бас], Остап [баритон], Б. Лятошинський «Золотий обруч» — Захар Беркут, Бурунда [бас], Тугар Вовк [баритон]; К. Данькевич «Богдан Хмельницький» — Богдан Хмельницький [баритон], Максим Кривоніс [бас]), вони продукують емоційну наснаженість і динаміку смислових відтінків у становленні низьких чоловічих партій, знаменують прояв патріотичного пафосу й піднесеної патетики почуттів.

Гумористично-сатиричну лінію трактування басу і баритону, започатковану в операх М. Лисенка (Чуб [баритон], Голова [бас] — «Різдвяна ніч») продовжено, переосмислено і загострено у вокальному циклі «Повісті» на слова А. Куліча для баритону і фортепіано.

У поемі для симфонічного оркестру і баритону «*Vivere memento*» партія голосу розташована у заключній фазі становлення композиції. Вона вико-

¹ Починаючи з творчості К. Монтеверді (Сенека в опері «Коронація Поппеї»), найтиповішим амплуа басу стали персонажі-резонери. Вони не беруть участь у дії, а виступають коментарями подій, оцінюють їх моральність, судять вчинки героїв. Це ролі Богів, королів, мудреців або Мудрих Старців, авторитетних громадян спільноти (Вотан з тетралогії «Перстень нібелунгів» Р. Вагнера, Фараон з «Аїди» Дж. Верді), Пацюк з («Різдвяної ночі» М. Лисенка), Захар Беркут із «Золотого обруча» Б. Лятошинського.

нує функцію підсумку, логічного висновку музичної концепції. Завдяки уведенню вербальної складової та живої людської інтонаційності підсилюється висновок симфонічного розгортання композиції. Багатозначність віршів геніального поета, безмежні можливості їх переінтонування й переінтерпретації у поєднанні зі знаковим текстом, зафіксованим композитором у нотному записі, дозволяють масштабувати й укрупнити значимість останніх тактів поеми, поєднати у музичному мовленні інтенції ліричного вислову молодого композитора, драматичний фінал колізії з підсумковим проясненням інтонаційної інтриги твору.

Партія баритону невелика за обсягом. Рядки франківської поезії ретельно відібрані композитором і перемежаються симфонічними фрагментами. Початок співу («*Весно, весно, що за чудо ти твориш в моїй груді!* ц. 29) одразу пов'язаний з певними виконавськими складностями. Для підкреслення вступу оркестр замовкає. Голос співає лише у супроводі віолончелі. Надзвичайно важливим є перший мотив — переосмислений лейтмотив «життєвого пориву». Композитор прагне виділити його вокальними засобами. Вже перша інтонація зменшеної октави пов'язана зі стрибком на перехідну ноту (мі малої октави — мі $\flat^1$) і вимагає застосування прийому *messa di voce*. Контрастна поліфонія стає додатковою складністю, оскільки партії голосу і віолончелі мають різний мелодичний і ритмічний малюнок. А практично сольне звучання людського тембру забезпечує виняткову прослуховуваність кожного проінтованого звука, інтервала і мотива.

Наступний рядок голосу («*Дивний голос...*», ц. 31) також виділений оркестровою тишею під час співу. Він наповнений символічними знаками, які необхідно враховувати при осмисленому інтонуванні: підкресленням звуків анаграм І. Карабиця–Б. Лятошинського (на словах «*мя кудись*»), проведенням варіанту тритонового висхідного лейтмотиву головної партії у кульмінаційній фразі («*Vivere memento!*»), яка закінчує побудову. Саме тут зосереджені найбільш напружені моменти мовлення: перехід у верхній регістр голосу і протягнуті високі звуки, стрибки на перехідні ноти при голосній динаміці,

яка повинна забезпечити ясність голосу на тлі звучання оркестру, що підтримує кульмінаційний момент.

Основну складність розвиткових побудов вокальної партії (цц. 34-35) складає чітке інтонування і підкреслена продовженими ритмічними тривалостями ясна вимова слів експресивно напруженої мелодики в умовах контрастної поліпластової оркестрової фактури. Особливої уваги вимагає кульмінація, де проголошується кредо ліричного героя — висновок усієї симфонічної поеми: «*Лиш боротись — значить жити!*», цц. 39-40. Повторене двічі, воно і переінтоновано по різному. Тому при виконанні потрібно підкреслити емоційну мелодико-інтонаційну контрастність музичного вислову. У заключній фразі «*Vivere memento!*» сполучення тихої динаміки *piano* з виділеною ритмічно, артикуляційно, музичним скандуванням звуковою лейтмонограмою композиторів зосереджує у собі внутрішню енергетику заключного смислового посилю поєми.

Ораторія «**Заклинання вогню**» — яскравий експеримент у галузі вокальної інтонаційності. Соло баса, яке є стрижнем усієї композиції, має об'єднавчу роль і рухає подієвий контент твору, вимагає особливої уваги при інтерпретації. У низькій чоловічій вокальній партії, яка уособлює особистісний голос співця-поета, впроваджені розмаїті настроєві й емоційні модуси:

— задумлива споглядальність, навіяна меланхолічними осінніми барвами у першому розділі («*І чи в мені, в струнах павутиння...*»¹);

— драматичні ноти особистої відповідальності перед історією і пам'яттю як найвищого морального обов'язку особистості, залученої до національних процесів (<...> бо з тої миті, як на світ родився <...>²) у другому розділі;

¹ Карабиць І. Заклинання вогню : ораторія : для баса, мішаного хору та оркестру [Ноти] ; на вірші Б. Олійника. Клавір. Київ : Музична Україна, 1985. С. 14.

² Там само. С. 24.

– обрядово-заклинальні мотиви очищення, пов'язані з первинним образом-архетипом вогню («*Очистимосся ж до суті. Суть-огонь <...>*»¹) у кульмінаційному третьому розділі;

– піднесене і впевнене прозріння й прийняття власної долі і життєвого шляху у братерській сім'ї рідного народу — його одвічної мудрості й святості (звертання до матері, роду у заключних тактах підсумкового, об'єднуючого четвертого розділу «*Роде мій древній, <...>*»²).

Поступовий, але впевнений ступінь наростання ораторського пафосу, розвиток від особистісних проявів ліричного до загальнолюдських цінностей і смислових домінант, розгорнутий протягом тривалого часу³, вимагає від співака витривалості, розрахунку акторських зусиль і власних вокальних можливостей. Сольна партія виділяється основним голосом на тлі хорових і оркестрових звучань. У ній кантиленні номери вільно змінюються ораторською декламацією, речитативно-наспівними монологами, пристрасними скандуваннями. У співака є можливість осмислити і по-своєму утілити не тільки вокалізовані епізоди, позначені складною ритмікою, широкими стрибками, у тому числі зі зміною регістрів та на перехідні звуки. Масштабні і важливі за змістом декламаційні епізоди і побудови відкривають широкий простір для переінтонування, надання розмаїтої палітри відтінків поетичному вимовленому слову, яке ніяк не регламентується композитором метро-ритмічними, звуковисотними, динамічними, агогічними параметрами.

Ораторія «Заклинання вогню» може стати справжньою творчою лабораторією для вдумливого виконавця на шляху до пошуку власної інтонаційності, вияву найширшої шкали емоційно-смислових відтінків, узгодження вокальної виконавської майстерності з грою багатоасоціативної семантики високої поезії.

¹ Там само. С. 38.

² Там само. С. 76.

³ Твір звучить понад 20 хвилин.

У символіко-історичній опері-ораторії «**Київські фрески**» баритон і бас мають різні сценічні амплуа. У першому номері баритон разом із хором бере участь у створенні піднесеного духовного возвеличення Києва. Співаку необхідно розрахувати потужність звуковидобування та динаміку роботи резонаторів, оскільки його голос повинен виділятися на тлі партій хору і оркестру.

Наступний мелодико-речитативний монолог басу (друга фреска) має розповідний характер. Архетипічні для українців поетичні образи золотого гомону, Сонця, Дніпра, Андрія Первозваного увиразнені у басовій кантилені. Вона сповнена експресивних інтонаційних зворотів (ходи на тритони, септими, інші широкі інтервали) з вільною зміною голосових регістрів. Поліпластова оркестрова фактура з ритмічно контрастними голосами додає складності під час інтерпретації, примушує співака обирати особистісний спосіб музичного мовлення у вирі рівноправного багатоголосся.

У кінці четвертого номеру басове соло звучить як підсумок попереднього розвитку. Музичне висловлювання басового соліста хору звучить у межах резонерського амплуа. Рядками стародавнього літопису, у стилістиці церковної монодії басовий монолог створює образ морального імперативу, вічного заповіту нащадкам про мир і взаємопідтримку, необхідні для виживання нації. Можливо, композитор доручив цю партію солісту з хору для підкреслення тембрової специфіки, характерної для колективного інтонування — символу загальнозначимості проінтонованих істин. Монолог звучить у найнижчій у творі басовій теситурі з досягнення кульмінаційних для голосу низьких нот *фа #*, *фа* великої октави, приготування і виконання яких вимагає від співака особливої уваги.

У дев'ятій фресці басове соло представляє типізований образ-розповідь свідка кривавої трагедії Другої світової війни. Мелодико-декламаційний монолог, розгорнутий у вільній манері вокального інтонування, насичений широкими інтервалами під час емоційних піднесень мелодичного розвитку. Особливо напруженим інтонування стає на кульмінації фрески («<...> і я по-

бачив огню сльозину // У матері на звітренім лиці»¹), де кожна інтонація вимагає ретельного опрацювання і підкресленої музичної вимови.

Невелике соло басу заключного дванадцятого епізоду носить підсумковий характер. Піднесене, спрямоване до високих нот басового діапазону, із загостреним ритмічним малюнком (пунктири, тріолі), воно вимагає від співака голосної динаміки і сильної емісії звуку, це повинно допомогти виділятися сольному голосу на тлі партій хору та оркестру.

В «Урочистій кантаті» оригінальність трактування жанру великою мірою обумовлена своєрідною тембровою драматургією, запропонованою композитором: «Смілива розробка функцій тембру і їх оригінальні прояви у творі, надання йому смислових функцій інтонації стали визначальним чинником своєрідної композиції урочистої кантати» [11, с. 348–349]. У цьому руслі знаковим видається уведення партії басу у якості одного з основних чинників композиційного розгортання. Масштабне соло, яке складає першу частину, озвучення підсумків тематичного розвитку твору у четвертій частині (у дуєті з мецо сопрано) наділяють низький чоловічий тембр типізованим уособленням мужнього, зосереджено-дієвого начала.

Особливості виконавської інтерпретації пов'язані з усвідомленням підтекстових складових основного образу. Інтонаційний комплекс, з якого складається партія басу у першій частині кантати — алюзії до народної пісні «Щедрик», коломийкових ритмоформул [11, с. 344–345] — підкреслюють національне коріння головного героя. У гру ладо-тональних відтінків вплітаються суворі, пригнічені за емоційним забарвленням елементи соль фригійського (перша частина і реприза простої тричастинної форми), мотиви у гуцульському (думному) ладу з тонікою *соль* (кінець першого розділу у партії скрипки), що сприймаються як своєрідні теми прощання з рідною землею та тривоги перед зустріччю з невідомим.

¹ Карабиць І. Київські фрески : опера-ораторія; для солістів, хору, читця і симфонічного оркестру. Клавір. Біловий рукопис, фотокопія. Бібліотека Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, С. 155.

У контрастній речитативно-наспівній середині проривається ліричне начало, виражене виразними монологічними фразами з квазі-імпровізаційною ритмічною свободою у чуттєвій тріольності музично-мовних інтонацій та символічним підкресленням особистісного струменя (ствердження опорності *сi b (B)* — звука з монограми І. Карабиця). Вихід у духовний вимір відбувається у кінці першої частини. Озвучені тризвуками символи Божественного, що вказує шлях долі (*Ре b* мажор, *фа* мінор на словах «*Божа десниця надію дає*») виводить музичний вислів на рівень загальнолюдських морально-ціннісних імперативів.

Серед основних технічних складностей, які повинен подолати співак, — ритмічна контрастність інструментальної партії (поліритмія), відсутність підтримки акомпанементу під час монологічного вислову у середньому розділі, ладо-тональна змінність, що провокує балансування між різними емоційно-образними відтінками, стрибки на широкі інтервали (фінальна септима *фа – мі b¹*). Основний чоловічий посил, зосереджений у басовій вокальній партії, визначає особливості наступного образно-тематичного становлення твору в цілому та специфіку взаємодії усіх темброво-драматургічних елементів кантати.

У вокальному циклі «**П'ять пісень на слова Рабіндраната Тагора**»¹ низькі чоловічі голоси виконують четвертий («Подих пісні», баритон) і п'ятий («Нескінченне», бас) солоспіви. Мотиви злиття духовних і тілесних вібрацій людини з ритмами, рухами, озвученим подихом природи, які пронизують увесь цикл, проявляються і у четвертій мініатюрі. Завдяки багаторівневому запровадженню принципу повторності, мить споглядання ніби застигає у замилюванні. Воно глибше проникає у душу з кожним новим проведенням вже знайомої фрази (форма пісні куплетно-варіаційна, з 2-х куплетів, зі вступом і розгорнутим заключенням), з репетиціями звуків або плавним спадан-

¹ Автор дослідження зробив перекладення цього циклу для баса. У версії композитора цикл написаний для різних голосів: № 1 «Кохання одвічна ріка» для сопрано, № 2 «Сумнів» — мецо-сопрано, № 3 «На березі пісні» — тенора, № 4 «Подих пісні» — баритона, і лише № 5 «Нескінченне» — для баса.

ням квартових інтонацій. Таке становлення нагадує поступове входження до стану медитації. І тільки знаки тексту навіюють образи — розпливчасті видіння — ніби з минулого, ніби — з цієї миті. Серед них — флейта (чарівні вільноритмічні пасажі фортепіано у високому регістрі), давня пісня (вільне панування діатоніки у межах еолійського, фригійського ладів, мінорної пентатоніки із загальною тональною опорою *ре*). І тільки залишки особистісних переживань (четверта фраза першого куплету з дисонансами, хроматизмами, тритоном, кульмінаційна четверта фраза другого куплету з широкими стрибками, схвильованим ритмічним малюнком вокальної партії) збурюють гармонічну ідилію співу природи крізь людський голос.

Особливості композиції визначають і складність інтерпретації пісні. Важливо проникнутись настроєм, увійти в образний стан, відсторонений від земної суєти. І вчасно з нього виринути на інтонаційно контрастних фразах, пов'язаних з людськими переживаннями. На кульмінації потрібно заздалегідь підготуватися до стрибків на перехідні ноти, контрастної поліритмії з партією фортепіано, щоб потім, у пентатонічній «післямові» повністю розчинитися у нірвані.

У заключному романсі підводиться підсумок філософських розмірковувань циклу. Катарсичні мотиви пронизують музичний текст. Рух від *сі б* мінорної опорності у першій строфі до просвітленого *Фа* мажору на початку другої, завершення *Ре б* мажором у післямові у партії фортепіано, дивний, по пташиному дзвінкий мотив-образ флейти, який звучить у вступі, побудові між строфами і підкреслює слово «флейта», романтична тридольність (рух тріолями), що проривається у вокальній партії крізь в'язке сонорне озвучення музичного простору у партії фортепіано, надають рис ліричного замилювання загалом зосередженому монологу басу.

Вільне розповідне становлення речитативно-наспівної мелодії голосу є складним для виконання через брак музичних підказок у партії фортепіано. Поліпластова фактура, у якій інструмент задає емоційний тонус, відтворює бажані підтексти, а вокал веде особистісний монолог, примушує співака рете-

льно опрацювати кожну інтонацію, кожний мотив на рівні м'язової пам'яті. Широкі ходи на нону, септиму, сексту потребують особливої уваги для виразного і чистого виконання. Тонусна модуляція від трагічно відсторонених ноток у першій строфі до прояву чуттєвої сповідальності у другій посприяє динамізації музичного становлення і цілісності композиції в цілому.

Таким чином, сучасна музична мова І. Карабиця є багатим полем для інтерпретацій, у тому числі — і партій низьких чоловічих голосів у його творах. Поліасоціативний інтонаційний простір, продуманість функції тембру у межах цілісної композиційної драматургії, вокальність мелосу при його жанровій, ритмічній, звуковисотній, ладо-тональній, динамічній примхливості знаходяться на шляху до відкриття загадок і таємниць яскравого і розмаїтого музичного світу одного з провідних композиторів сучасності.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставлених завдань у вступі отримано такі висновки:

1. Аналіз музикознавчих праць показав, що поняття «музична мова» сформувалося як багатогранна категорія, тісно пов'язана із семіотичною природою музичного мистецтва. Українські дослідники (зокрема О. Козаренко, Б. Сюта, С. Шип та ін.) трактують музичну мову як особливий різновид знакової системи, котрий, подібно до вербальної мови, має власні структурні рівні та семантичні функції. У залежності від контексту застосування цього концепту пропонуються різні рівні його інтерпретації — від розуміння музики як універсальної знакової системи до розгляду її як «тексту» культури, однак спільним є визнання автономної змістовності музичного звуковисловлювання.

Становлення концепту «музична мова» пов'язане з поступовим усвідомленням музичного мистецтва як особливого комунікативного феномену, здатного передавати різноманітні емоційні та смислові відтінки. В добу античності, у вченнях про етос, сформувалося розуміння музики як засобу морального впливу на людину. Пізніше, у бароковій теорії афектів, музичне мистецтво набуло статусу своєрідної «мови почуттів», здатного керувати емоційною сферою слухача за допомогою чітко визначених риторичних фігур, звукових та ритмічних формул.

Подальший розвиток ідеї «музичної мови» відбувся у XX столітті, коли у музикознавстві почали застосовувати поняття тексту та гіпертексту. У сучасних трактуваннях музика ідентифікується як складна багатовимірна знакова система, споріднена з вербальною мовою, наділена структурними та семантичними особливостями. Сучасне розуміння поняття «музична мова» охоплює широке коло явищ — від інтонаційного аналізу і семіотичного підходу в інтерпретації музичних творів, що розкривають нові можливості їхнього розуміння і виконання.

2. Встановлено, що історично національна музична мова формувалася у тісному зв'язку з вербальним мовленням, відповідно до культурно-естетичних міфологем часу. Інтонаційність, як спільне начало музики і мовлення, виявилася ключовим чинником розвитку музичної мови (від синкретичної обрядової творчості, де музика співіснувала зі словом і танцем, до виникнення у XVII столітті автономної інструментальної музики, незалежної від слова). Кульмінацією в історичному розвитку музичної мови став класичний симфонізм (XVIII ст.), час, коли було створено ієрархічні принципи музичної форми, аналогічні мовним синтаксичним структурам (мотив, фраза, період). Завдяки цьому музика отримала можливість виражати ідейний зміст суто звуковисотними засобами. Дослідження цього феномену підтвердило, що всі подальші новації XIX–XX століть спиралися на цей класичний фундамент. З одного боку, композитори збагатили музичну мову новими ладо-гармонічними й тембровими рішеннями, розширивши її семантичний діапазон, з іншого, — зберегли тяглість із напрацьованим раніше поняттєвим апаратом. Таким чином, історичними засадами національної музичної мови є поєднання прадавньої інтонаційної природи звуковисловлювання та класичних принципів музичної форми, що у своїй сукупності прояву уможливили самотність і пізнаність українського музичного стилю.

3. Встановлено, що концепт «музична мова» має не лише теоретичне, а й вагоме практичне значення для музикознавців, виконавців і педагогів. У XX столітті його покладено в основу новітніх методик аналізу виконавської практики, спрямованих на глибше розуміння музики через її музично-мовні особливості. Практична інтерпретація музики значною мірою ґрунтується на вербальному описі та аналізі, іншими словами, музична герменевтика розглядає твір як текст, що потребує виконавського тлумачення. Це означає, що для інтерпретатора розуміння музичної мови твору (інтонацій, формотворчих принципів, стилістичних кодів) є необхідною умовою його художнього втілення. Досвід показав, що оволодіння «мовою» музики (через знання її елементів, аналогічних словам і реченням у мовленні) полегшує процес інтерпретації

авторського задуму: виконавець більш усвідомлено підходить до фразування, динаміки, тембрових барв, краще розкриває зміст тощо. Отже, практичне застосування концепту «музична мова» підвищує якість виконавського прочитання на основі поєднання наукового та творчого підходів.

4. Спираючись на стильову еволюцію творчих пошуків І. Карабиця та враховуючи попередні напрацювання українських дослідників (О. Берегова, О. Гуркова, Г. Єрмакова, Л. Кияновська, О. Копелюк, М. Копиця, І. Савчук та ін.) у цьому річищі, етапи життєтворчості композитора у дослідженні систематизовано як за жанрово-стильовими домінантами, смисловими сюжетними осями творів, так і за векторами впливів на пошуки митця відомих пасіонарних особистостей.

– *1960-ті — етап становлення мово-стилю: від концептів до концепцій.* Навчання у класах композиції Б. Лятошинського та М. Скорика дало можливість І. Карабицю засвоїти ключові естетичні принципи та технічно-виразові засоби, що згодом інтегрувалися у його авторський метод, позначений високим рівнем художнього-естетичного осмислення із виразною декламаційно-наспівною природою вислову. Знакові твори цього періоду (Соната для віолончелі й фортепіано № 1 (1968), Перший фортепіанний концерт (1968), вокально-симфонічна поема «Vivere memento» (1970), цикл «Пастелі» (1970), «Три пісні на народні тексти» (1969) та ін. композиції), фіксують перехід від умовно «учнівської» форми вислову до створення концепційних задумів (інструментальний театр, утвердження неофольклорного вектору творчості, неокласичні композиційні принципи та необарокові алюзії в інтонаційній семантиці твору тощо). Зазначимо, що саме масштабні композиції, створені майстром у кінці 1960-х — на початку 1970-х, зокрема, Концерт № 1 для фортепіано з оркестром (1968), Концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» (1971) та ін., сприяли його потужному визнанню як композитора-новатора.

– *1970-ті — етап масштабного утвердження принципів симфонічної драматургії.* У здобутках цього періоду поєдналися драматична експресія ви-

слову, архітектонічна цільність монументальних форм та глибокий філософсько-етичний зміст. Знаковим опусами є концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» (1971), наснажений необароковою стилістикою (традиції риторики й партесного співу), та ораторія для баса, мішаного хору та оркестру «Заклинання вогню» (1978), масштабне полотно на тексти Б. Олійника, де вокальна мелодекламація й оркестрово-хорова палітра викладу дали можливість сформувати авторові глибокі музично-філософські конотації в осмисленні національної історичної пам'яті.

– *1980-ті — театралізація авторських концептів.* В опері-ораторії «Київські фрески» (1983), Концертах для оркестру № 1 (1981), № 2 (1986), № 3 «Голосіння» (1989) та ін. композиціях цього періоду простежуємо звернення митця до принципів та прийомів інструментального театру, базованих на використанні елементів кінодраматургії (монтажність, кадровість), ускладненої ладо-гармонічної та ритмічної організації, необарокових інтенцій і символіки. Скажімо, у «Київських фресках» автор, завдяки синтезу слова, хору, балетних номерів, оркестру й сценічної дії, послідовно реконструював духовно-історичний життєпис нації. «Голосіння» сприймається як катарсична сповідь автора, тема, що стала визначальною для його пізнього мово-стилю.

– *1990-ті — початок 2000-х: жанрова індивідуалізація та камеризація пошуків,* що простежується у зверненні митця до індивідуалізованих жанрових моделей та камерних складів (Концерт-триптих (1996), Music from Waterside (1994), Віо-серенада (2000) та ін.). Твори цього періоду за участю голосу — «Урочиста кантата» (1993), «Молитва Катерини» (1992), а також пізній цикл «П'ять пісень на вірші Рабіндраната Тагора» (2000–2001) та ін., засвідчили про глибоке занурення композитора у сферу філософської риторики, осмисленої крізь призму національного інтонаційного коду та східної темброво-інтонаційної колористики.

Варто зауважити, що між цими умовними етапами життєтворчості І. Карабиць створив «поворотні» композиції на межі періодів, такі, як Концерт для фортепіано з оркестром № 1 (1968), Концерт «Сад божественних пі-

сень» (тексти Г. Сковороди, 1971), вокальний цикл «Мати» (тексти Б. Олійника, 1980), опера-ораторія «Київські фрески» (1983), Концерт № 3 для оркестру «Голосіння» (1989), де органічно переплелися елементи попереднього стильового досвіду з інноваційними пошуками наступного етапу творчої еволюції майстра.

Хронологічні межі життєтворчості І. Карабиця (1960-ті — початок 2000-х) позначені послідовною видозміною стильових векторів його творчості: *експериментальна камерність* → *симфонічний монументалізм* → *театралізована дія-задум* → *камерна філософська інтимність вислову*. Важливим фактором в осмисленні цілісної картини життєдіяльності митця є також вплив на його задуми видатних особистостей української культури (Б. Лятошинський, М. Скорик, П. Тичина, Б. Олійник та ін.), її знакових образів та міфологем (Г. Сковорода, І. Франко, Київська Русь тощо), що забезпечили тяглість у формуванні авторського мово-стилю, де «означаюче» (музична мова) невіддільне від «означуваного» (етико-філософська проблематика твору).

5. Роки навчання в консерваторії сприяли активному формуванню авторського стилю І. Карабиця, який передовсім абсорбував творчі принципи своїх наставників (Б. Лятошинський та М. Скорик). З іншого боку, вже у студентських опусах митця (фортепіанних сонатах, варіаціях, камерних ансамблях тощо) простежуємо його спрямованість на пошук власної музичної мови. І. Карабиць прагнув вільно виразити себе в мистецтві, використовуючи найсучасніші технічно-виразові засоби, що відповідало художньому духові шістдесятництва. У межах класичних форм (прелюдія, соната, сонатина, варіації) композитор експериментував із додекафонією, складними гармоніями, драматизував музичний розвиток. У проаналізованій Сонаті для віолончелі та фортепіано № 1 (1968), етапному творі в творчій еволюції І. Карабиця, простежуються провідні риси його авторського стилю. Структурна модель сонати демонструє поєднання класичного сонатного мислення з поліфонічною логікою розвитку, що притаманна композиторській стилістиці Б. Лятошинського, його вчителя. На особливу увагу заслуговує спосіб взаємодії між віолончеллю

та фортепіано, втілений через рівноправний художній діалог двох інструментальних світів. Таким чином, уже в студентський період І. Карабиць сформував основні засади свого стилю, його музична мова вирізняється інтонаційним багатством, щирою емоційністю та синтезом класичної форми, поєднаної з новаторськими техніками.

6. Зазначимо, що для 1970-х, періоду створення зрілих симфонічних і вокально-симфонічних полотен, характерне поєднання масштабної драматургії з виразною інтонаційною співучістю музичної мови. Дослідження показало, що І. Карабиць, працюючи над концептуально насиченими формами (симфонія, ораторія, кантата тощо), надавав провідну роль ідейності задуму та яскравому мелодизму. Так, у хоровому концерті «Сад божественних пісень» на слова Г. Сковороди (1971) монументальність образів у їхньому музично-філософському втіленні реалізовано через багатоаспектну взаємодію основних виконавсько-семантичних пластів — ліричні тенорові соло, народнопісенні інтонації та партесний спів хору. Музика ніби промовляє мовою національної духовної традиції у її, оновленому в дусі часу, перепрочитанні. Аналіз симфоній І. Карабиця цього десятиліття засвідчив, що композитор органічно вводить мелодичне пісенне начало у симфонічний розвиток. Перша симфонія «П'ять пісень про Україну» (1974) побудована як цикл симфонізованих пісень. Кожна частина циклу наповнена характерними вокальними інтонаціями (старовинний розспів, думи, веснянки, плачові мотиви) задля втілення переконливих історичних образів України. Навіть у суто інструментальних Другій і Третій симфоніях помітна присутність ліричного героя, особистісні теми-монологи якого прориваються крізь драматичні колізії розвитку, що надає концептам емоційної щирості. Отже, у великих формах 1970-х І. Карабиць синтезував принципи епічно-драматичного симфонізму з інтонаційно-мелодичною виразністю, що стало знаковим компонентом його виражальної композиторської доктрини.

7. Творчість Івана Карабиця 1980-х років вирізняється високим рівнем інтеграції інтонаційного мислення в структурі музичного твору, що органічно

поєднується з глибоким образно-емоційним змістом художнього задуму. В опері-ораторії «Київські фрески» (1983) цей феномен втілено завдяки синтезу жанрів і тематики духовного відродження. Задля увиразнення образу Києва як духовного центру композиції, І. Карабиць використав широкий спектр вокальних інтонаційних конструктів (від декламаційно-речитативних до аріозних). Основні музичні теми набули лейтмотивного статусу, є тісно пов'язаними зі змістом сцен-фресок та увиразнюють характеристики персонажів, що в цілому надало авторському інтонаційному мовленню глибоких символічних конотацій, споріднених з вербальним словом. У вокальному циклі «Мати» (1980) інтонаційний компонент набуває глибоко символічної функції, слугуючи засобом художнього втілення архетипних образів, де плавні, коливкові, наспівні згустки уособлюють ідеї материнства, рідної землі та духовних цінностей. Натомість, Концерт № 3 для оркестру «Голосіння» (1989) за своєю жанровою природою є симфонічною композицією, проте, саме завдяки програмності та уведенню вокально-інтонаційних імітацій плачу, скорботи, вдалося втілити ідею каяття та очищення (античний катарсис). Таким чином, у творах 1980-х І. Карабиць досягає нової семантичної єдності між звуковим образом і художнім простором задуму, де кожен мелодичний зворот, темброво-гармонічні новації, програмність та поетичний текст підпорядковані розкриттю образної концепції — дихотомії життя і смерті, відродження, екзистенційних пошуків особистості.

8. Простежено, що упродовж 1990-х творчі пошуки І. Карабиця зазнають глибинної трансформації у підходах до жанрової організації музичного матеріалу. Композитор свідомо відійшов від чітких академічних жанрових моделей, прагнучи здолати стереотипність музичної форм та віднайти власну глибоко індивідуалізовану структурну довершеність для своїх задумів. Поряд з неокласичними зразками, з'являються твори, позначені авторськими жанровими прецедентами, серед яких — Концерт-триптих (1996), Віо-серенада (2000), Інтродукція та колізія (1993). Програмність назв вказує на концептуальну ідею або нестандартний склад, а не на традиційний музичний жанр, що

певною мірою знаменує повернення композитора на цьому життєтворчому етапі до авангардних пошуків 1960-х. Відтак у центрі уваги композиторського пошуку постає не форма, а філософсько-образний задум, пройнятий роздумами про буття, духовність, час, що виражені через незвичні, інколи поліжанрові музичні структури.

Це жанрове новаторство вплинуло на формування нових рис музичної мови. *По-перше*, спостерігається тенденція до камернізації звучання: навіть великі склади інструментів І. Карабиць використовує для створення витонченої, прозорої фактури, наближеної до камерного стилю. *По-друге*, композитор оперує моноінтонаційним матеріалом як об'єднавчим стрижнем твору, що дозволяє зберегти цілісність без опори на канонічну форму. Прикладом є камерна поема *Music from Waterside* (1994), де її чотири частини, натхненні пейзажними образами, об'єднані спільним інтонаційним зерном (відповідно до настрою кожної частини інтервали секунди і септими зазнають різних трансформацій). У пізньому вокальному циклі «П'ять пісень на слова Рабіндраната Тагора» (2000–2001) композитор також уникає зовнішньої ефектності, зосередившись на медитативності та мінімалізмі виразових засобів, що надали музичній тканині особливої образно-символічної проникливості. Отже, жанрові метаморфози 1990-х сформували глибоко індивідуалізований, інтелектуально насичений мово-стиль митця, у просторі якого поєдналися авангардні ідеї з глибоко особистісним символічним наповненням.

9. Соната для віолончелі та фортепіано № 1 (1968) стала для І. Карабиця твором, де він чи не вперше апробував закони класичної форми з новим, драматично-концептуальним змістом. Композитор розпочав роботу над сонатою під керівництвом Б. Лятошинського. Однак трагічна звістка про смерть учителя надала творові особливої емоційної глибини, та прочитується як своєрідна музична сповідь молодого митця (композицію присвячено пам'яті Бориса Миколайовича Лятошинського). Її головні «дійові особи» — це ліричний герой (віолончель) і наставник (фортепіано) як уособлення творчих діалогів молодого Карабиця і зрілого Лятошинського. У структурі твору синте-

зовано риси тричастинного циклу і одночастинності: третя частина переглядає та переосмислює матеріал першої, утворюючи ефект цілісного драматичного розвитку з кульмінацією наприкінці твору. Композиційно Соната вирішена як конфлікт і здолання протилежних екзистенційних модусів (життя і смерть, надія і розпач, пам'ять та вічність).

Аналіз музичного тексту сонати показав, що основою її драматургії є мелодико-інтонаційна еволюція образу з його кризами та оновленням. У експозиції першої частини віолончель веде натхненний монолог, сповнений інтонаційних зітхань, пристрасних висловлювань на слабкі долі такту, інтонаційних злетів, що символізують життєдайність і творчу наснагу молодого героя. На противагу, партія фортепіано має власний тематизм, побудований на дисонантних інтервалах (квартових і септимових поєднаннях), характерних пуантилістичних конструкціях авангардного характеру. Вже у перших репліках твору звучить мотив-шифр — монограма *b-a* (*ci b-ля*), що окреслює образ мудрого наставника. Далі відбуваються драматургічні зіткнення: емоційні теми віолончелі поступово динамізують інтонаційну природу партії фортепіано. У розробці функційно змінюються місії інструментів ансамблю: на відміну від початку твору, спостерігаємо насичений розвиток у фортепіано при відносно відчуженому експонуванні тематичних згустків у віолончелі. Ця частина є різко контрастною (відокремлена паузою), де панує холодна статична зображальність (хоральний тип фактури, насиченої жалобними дисонансами, гостра ритміка, атональні вертикалі), що уособлює образ смерті, зла, безнадії. Однак у фінальному розділі початковий ліричний мотив знову відроджується, трансформуючись у більш світлу, урочисту тему духовного єднання. Розвиток активно динамізується, обидва інструменти при цьому поступово зливаються в комплементарному проведенні музичного матеріалу, що закінчується унісоном як своєрідним епіграфом, символізуючим про спорідненість художніх світів визначних митців.

10. Вокально-симфонічна поема «*Vivere memento*» на слова І. Франка (дипломна робота композитора, 1970), є прикладом синтетичного мислення

І. Карабиця, де вокальна партія і оркестр тісно переплетені у спільному драматургічному розвитку. В основу образно-значеннєвої парадигми поеми покладено глибокий філософський зміст, де серед порушених тем — пробудження життя, духовне відродження та непримиренна боротьба (збурені Франковим гаслом «*Лиш боротись — значить жити!*»). Завдяки музично-риторичній виразності партії баритона, як носія поетичного наративу, озвучуються ключові ідеї твору у їхньому емоційно-екзистенційному ствердженні. Оркестр при цьому не просто акомпанує, а створює симфонічний простір навколо голосу, імітуючи природну стихію, поглиблюючи психологічний стан героя, чим значно підсилює семантику музично-поетичного тексту. Важливою драматургічною складовою симфонічного задуму є діалогічний принцип взаємодії вокального та інструментального начал. Композитор майстерно розподіляє тематичний матеріал між голосом і оркестром, де інтродукції та міжфразові епізоди у партії оркестру неначе готують настроєві зміни, тоді як співак, завдячуючи яскравому мелодико-інтонаційному насиченню його партії, ніби «веде» оркестр за собою. У лірико-роздумливих фрагментах оркестрова фактура є прозорою, та є фоном для мелодекламації баритона. Цей авторський принцип побудови твору спрямований на створення ефекту камерності, що контрастує з жанровою монументальністю задуму, проте водночас підсилює інтимну, особистісну сферу образної трансформації. Загалом, авторська синестезія тексту й музики створює потужний вплив на слухача та актуалізує художню ідею твору як філософсько-громадянського маніфесту.

11. У вокальному циклі «Пастелі» на вірші П. Тичини І. Карабиць ємно поєднав лірико-імпресіоністичну образність поезії з новаторськими засобами музичної виразності. Дослідження виявило цілу низку модерністських рис музичної мови циклу. *По-перше*, композитор відмовляється від традиційної куплетної формули романсів на користь вільної форми, відображаючи верліброву структуру віршів. Вокальна партія має імпровізаційний характер, де поетичні строфи розгортаються асиметрично, з раптовими паузами, вигуками, різномірною темпоритмічною організацією, як віддзеркалення поетичного

духу доби модернізму. *По-друге*, у гармонії та мелодиці домінують дисонуючі інтервали (малі секунди, тритони), тональна сфера свідомо розмивається до стану розщеплення та атональності. Це створює ефект багатозначності, невідзначеності настрою, характерний для поезії символізму початку ХХ століття. Музична канва ніби підсилює приховані смисли простих слів, додаючи їм містичної глибини або тривоги. *По-третє*, «Пастелі» демонструють звукозображальну взаємодію вокальної й фортепіанної партій. Як приклад, у фортепіанному супроводі використано кластерові тремоло (імітація тремтіння повітря на світанку), пуантилістичні розсипи звуків, шуми і дзвонові резонанси, що дало змогу композитору живописно поглибити пантеїстичні образи поетичних текстів. Водночас вокальна лінія то підхоплює ці імпресіоністичні барви лагідною кантиленою, то, навпаки, контрастує з акомпанементом експресивними різкими окликами. І. Карабиць також уводить лейтмотиви-дисонанси (секунда, тритон), які сприяють формотворчій та образно-змістовій єдності цього циклічного конструкту.

12. Дослідження специфіки виконавської інтерпретації показало, що вокальні твори І. Карабиця різних жанрів висувають різні вимоги до співаків та концертейстерів (або диригентів). Великі вокально-симфонічні форми (ораторії, кантати, опери-ораторії) потребують від виконавців поєднання драматичної сили і стилістичної витонченості. Солісти повинні володіти широким голосовим діапазоном і технічною майстерністю, щоб впевнено звучати над густою оркестрово-хоровою фактурою. І. Карабиць у композиціях за участю голосу часто вдається до розгорнутих декламаційних фраз, динамічно насичених кульмінацій, складних для виконання інтонаційних зворотів, подекуди використовує вступ соліста без інтонаційної підтримки оркестру або фортепіано тощо. Усе це потребує від співака значної вокальної майстерності та музичної інтуїції, витривалості голосу, чіткої дикції тощо. Важливою виконавською особливістю є дотримання авторської стилістики: інтерпретатору слід враховувати і народно-хорові інтонації, і елементи сучасної мови (додекафонія, сонористика), аби автентично і переконливо відтворити програмний

задум. Натомість камерні вокальні твори (цикли романсів) висувають інші пріоритети у виконанні, де важливим компонентом є органічна єдність вокальної партії з фортепіанним супроводом. Серед компонентів вокально-виконавської майстерності — тонке нюансування динаміки, темброва колористика голосу, гнучке фразування. Співакові необхідно глибоко пережити поетичний текст, передаючи кожне поетичне слово з розумінням його підтексту. Для співака камерні твори І. Карабиця є досить складними у виконавській практиці. Вони наповнені широкими інтервалами, раптовими змінами голосового регістру, складними ритмічними рисунками. У цьому контексті пріоритетною для виконавця є не зовнішня віртуозність, а смислотворчість. Наприклад, у циклі «Мати» важливо донести щирість і теплоту інтонації колискової; у «Повістях» — відчувати гротеск і іронію, відобразивши ці конотації темброво-імітаційними та технічними можливостями вокалу; у «Пастелях» — злитись із імпресіоністичною атмосферою образного насичення циклу, передаючи широку настроєву палітру. Піаніст, у свою чергу, повинен рівноправно взаємодіяти зі співаком, відтворюючи образи засобами фактури, артикуляції та педалізації. Таким чином, для виконавського втілення вокальної музики І. Карабиця необхідним базисом інтерпретації є високий рівень технічної майстерності, помноженої на стилістичну інтуїцію виконавців. І лише за умови глибокого розуміння стилю композитора, його стилістичних компонентів, базованих на синтезі національної традиції, класичної форми і модерних експериментів, можливе переконливе, автентичне втілення задуму митця як на камерній сцені, так і у великому концертному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Мышление. Язык. Семантика. *Проблемы музыкального мышления: сборник статей*. Москва: Музыка, 1974. С. 89–128.
2. Берегова О. «Київські фрески» І. Карабиця: спроба реконструкції в новому соціокультурному контексті. *Київське музикознавство*. 2006. Вип. 20. С.197–210.
3. Берегова О. Загадка життя і творчості Івана Карабиця. *Музика*. 2012. № 1. С. 30–33.
4. Берегова О. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 2(27). С. 46–61.
5. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя [монографія]. Київ, 1999. 141 с.
6. Берегова О. Сильова палітра останніх камерно-інструментальних опусів Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 31 : Vivere memento. С. 107–117.
7. Беленкова І. Про деякі можливості розгляду музики як семіотичного об'єкту. *Українське музикознавство: науково-методичний міжвідомчий щорічник*. 1977. Вип. 12. С. 76–90.
8. Біджакова Н., Моргунова Т. Від редакторів. *Карабиць І. Сонати для віолончелі і фортепіано № 1, 2* [ноти]. Київ : Музична Україна, 2015. С. 35–38.
9. Борко І. Оперна вокальна інтерпретація як предмет наукового дискурсу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2021. Вип. 4(2). С. 109–122. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.2.2021.243238>

10. Гайдеггер М. Дорогою до мови / перекл. з нім. В. Кам'янець. Львів : Літопис, 2007. 232 с.
11. Галузевська О. «Урочиста кантата» Івана Карабиця — музичний пам'ятник українській діаспорі (інтонаційно-тембровий аспект драматургії твору). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 105 : На скрижалях музичної історії: українська музика та культурний процес. На пошану Маріанни Давидівни Копиці. С. 343–351.
12. Галузевська О. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2006. 16 с.
13. Галузевська О. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 178 с.
14. Галузевська О. Духовний простір Сходу у творчості Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2009. Вип. 84. С. 143–150.
15. Гармель О. Постлюдія останнього рукопису (І. Карабиць В. Сильвестров). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 31 : Vivere memento. 2003. Вип. 31. С. 153–157.
16. Гордон Д. Твори Івана Карабиця на народні тексти: жанрово-стильові ракурси. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Т. 1. № 33. С. 204–217. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-17>
17. Горемичкін А. Основи музичної мови [навчальний посібник]. Мелітополь: Мелітопольський держ. пед. ун-т, 2005. 161 с. URL : <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/goremychkin-a.i.-2005-osnovy-muzychnoyi-movy.pdf> (дата звернення: 03.02.2025).
18. Городецька О. Українська музика 60-х років XX століття у контексті цілісності епохи: дис. ... канд. мистецтвознав. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2009. 213 с.

19. Грабовський В. Композитор як організатор музичного життя. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 31 : Vivere memento. С. 181–186.
20. Грица С. Верлібр у творчості Лесі Дичко. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 4. С. 31–38. URL : <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/243310> (дата звернення: 09.01.2024).
21. Гужва О. Мова музики. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія : Теорія культури і філософія науки. 2011. № 958(2). Вип. 45. С. 31–38. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhITK_2011_958%282%29_45_6 (дата звернення: 03.11.2024).
22. Гуркова О. Принцип концертності в музиці ХХ століття на прикладі «Концертино для валторни та фортепіано І. Карабиця». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2009. Вип. 83 : Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво). С. 149–153.
23. Гуркова О. Іван Карабиць — фундатор Міжнародного музичного фести-валю «Київ Музик Фест». *Українське музикознавство : науково-методичний збірник*. 2011. Вип. 37. С. 432–445.
24. Гуркова О. Іван Карабиць — фундатор міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест». *Українське музикознавство*. 2008. Вип. 37. С. 432–445.
25. Гуркова О. Неоромантичні тенденції у камерно-інструментальній творчості І. Карабиця (на прикладі «Ліричних сцен» для скрипки і фортепіано). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 31. С. 102–109.
26. Гуркова О. Проблеми радянської дійсності у вокальному циклі Івана Карабиця «Повісті» на слова Олександра Куліча. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 105 : На скрижалях музичної історії: українська музика та культурний процес. На пошану Маріанни Давидівни Копиці. С. 330–342.

27. Гуркова О. Сатирична спрямованість вокального циклу «Повісті» Івана Карабиця. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2015. № 2 (27). С. 62–68. URL : <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/243386> (дата звернення: 04.05.2024).

28. Гуркова О. Стильові особливості «П'яти пісень» Івана Карабиця на вірші Рабіндраната Тагора. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 99 : Проблеми музичного мистецтва: спадщина і сучасність. С. 232–242.

29. Гуркова О. Стильові особливості камерно-інструментальної творчості І. Карабиця (на прикладі «Концертного дивертисменту» для двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса і фортепіано). *Наукові збірки Львівської Національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2011. Вип. 25 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 200–208.

30. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 324 с.

31. Гуркова О. Творчість Івана Карабиця у дзеркалі епохи (кінець 1960-х — 1990-ті роки). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. Вип. 120. С. 275–290.

32. Дорожинський В. Модерністський код часу у циклі «Пастелі» Івана Карабиця на слова Павла Тичини. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. Вип. 21(1). С. 107–116. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.334776](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.334776).

33. Дорожинський В. Становлення драматичного начала у Сонаті для віолончелі і фортепіано № 1 Івана Карабиця (1968). *Мистецтвознавство України*. 2024. Вип. 24. С. 205–213. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.24.2024.318945>.

34. Драма. *OnlyArt: Українська поезія та література*. 2011. URL : <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/drama/> (дата звернення: 04.12.2024).
35. Ермакова Г. Ескиз об Иване Карабице. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 31 : Vivere memento. С. 20–30.
36. Ермакова Г. Иван Карабиць. Київ : Музична Україна, 1983. 48 с. (Творчі портрети українських композиторів).
37. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ : «Femina», 1995. 685 с.
38. Задерацький В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 31 : Vivere memento. С. 44–59.
39. Зинькевич Е. Динамика обновления: украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е — нач. 80-х годов). Киев : Муз. Україна, 1986. 184 с.
40. Иван Карабиць. Список творів / уклад. Л. Івченко, Ю. Бентя; передм. Т. Бондаренко. Київ : Центрмузінформ, 2005. 99 с. (бібліографічний каталог творів композитора).
41. Карабиць И. Глубоко волнующий праздник. *Советская музыка*. 1985. № 4. С. 10.
42. Карабиць І. «Київські фрески» Івана Карабиця в аспекті синтезу мистецтв : магістерська робота ; наук. керівник М. Скорик ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. 88 с.
43. Карабиць І. Ліричні сцени. *Твори українських композиторів для скрипки та ф-но* [ноти]. Вип. 4. Київ : Муз. Україна, 1977. С. 14–24.
44. Карабиць І. Сонати для віолончелі і фортепіано № 1, 2 [ноти]. Київ: Музична Україна, 2015. 68 с.
45. Карабиць І. Спогади про заняття з Борисом Миколайовичем Лятошинським. *Музика*. 2015. № 3–4. С. 78–79.

46. Карабиць К. Київські фрески. Буклет до виконання опери-ораторії в Національному театрі опери та балету ім. Т. Шевченка 16.01.2005. С. 6
47. Кияновська Л. Іван Карабиць: мудрість серця. *Музика*. 2015. № 1/2. С. 4–7.
48. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і Літера, 2017. 288 с.
49. Кияновська Л. Стиль Івана Карабиця. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2015. № 2. С. 32–45. URL : <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/243379> (дата звернення: 01.11.2024).
50. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови [монографія]. Львів, 2000. 284 с.
51. Коменда О. Музика мови і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка. *Яровиця*. 2014. № 1–2 (3–4). С. 133–139. URL : https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11896/3/ko-menda_yarovyca.pdf (дата звернення: 09.01.2024).
52. Комісар Л. Ідея інтертекстуальності в філософії культури: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04 ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2008. 16 с.
53. Композитор Іван Карабиць : Видатний композитор Сучасності. *Сайт композитора*. URL : <https://www.karabits.com/biography/> (дата звернення: 26.04.2025).
54. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык». *От Люлли до наших дней: сборн. статей*. Москва, 1967. С. 93–104.
55. Копелюк О. Б.Лятошинський — І.Карабиць : творчі паралелі (досвід навчання І. Карабиця в класі Б. Лятошинського). *Рейнгольд Глієр — Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури : До 140-річчя від дня народження Р.М. Глієра та 120-річчя від дня народження Б.М. Лятошинського: зб. ст.* 2014. С. 254–266.

56. Копелюк О. Гармонічне мислення Івана Карабиця (на матеріалі Другого концерту для фортепіано з оркестром). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 39. С. 234–245.
57. Копелюк О. Іван Карабиць: ефект присутності (інтерв'ю з М. Д. Копицею). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 40. С. 342–355.
58. Копелюк О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю: дис. ... к. мист. : 17.00.03 ; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. 334 с.
59. Копиця М. Аура пам'яті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 31 : Vivere memento. С. 10–20.
60. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури [підручник для студентів вищих навчальних закладів]. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
61. Куш В. Камерно-вокальна творчість Івана Карабиця в українському музикознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 196–201. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238720>
62. Куш В. Пісенна творчість Івана Карабиця : дис. на здобуття ступ. д-ра філософії : спец. 025 «Музичне мистецтво» ; Нац. акад. кер. кадр. культури і мистецтв. Київ, 2021. 200 с. URL : <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3824> (дата звернення: 05.08.2024).
63. Лятошинський Б. Лист до І. Ф. Карабиця від 20.12.1964. *Музика*. 2015. № 3–5. С. 79.
64. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування і проблеми педагогіки [монографія]. Київ : Музична Україна, 1990. 182 с.
65. Мельник Л. «Сад божественних пісней» Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70–80 років XX століття. *Науко-*

вий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2003. Вип. 31 : Vivere memento. С. 88–96.

66. Моклиця М. Ігрові методики аналізу тексту («Пастелі» П. Тичини). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2022. Вип. 20. С. 44–50. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2022.20.6>

67. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації [навчальний посібник]. Київ, 2013. 134 с. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення: 05.02.2025).

68. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. 2001. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. С. 3–10.

69. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа) [монографія]. Київ : Вид-тво Київ. держ. конс., 1994. 157 с.

70. Нікіфорова Т. Симфонічна творчість Івана Карабиця на прикладі Симфонії № 3 для струнного оркестру: бакалаврська робота ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2023. 42 с.

71. Новицька Т. Слухати українську музику: «Пастелі» Леоніда Грабовського. Електронний ресурс. URL : <https://theclaquers.com/posts/10881> (дата звернення: 09.01.2024).

72. Носова Г. Постмодернізм. ЄСВУ. Електронний ресурс. URL : <https://esu.com.ua/article-882808> (дата звернення: 09.01.2024).

73. «Феномен доби (сходження на голгофу слави)» Василь Стус — сторінка 2. *Освіта.UA*. URL : <https://osvita.ua/school/literature/s/75768/list-1.html> (дата звернення: 04.05.2024).

74. Павло Тичина «Пастелі» аналіз. *Dovidka.biz.ua*. URL : <https://dovidka.biz.ua/pavlo-tychyna-pasteli-analiz/> (дата звернення: 05.05.2025).

75. Полканов А. Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культу-*

ра: *Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нещаданової*. 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 63–73. URL : <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/12925> (дата звернення: 09.01.2024).

76. Пясковський І. Семіотична система концерту для оркестру № 3 («Голосіння») Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2003. Вип. 31 : Vivere memento. С. 59–69.

77. Разумейко І. Лирика и быт сквозь призму юмора в вокальном цикле «Повести» І. Ф. Карабица. *Київське музикознавство*. 2008. Вип. 22. С. 235–239.

78. Рудь П. Контексти українського авангарду 60-х —70-х років ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 40. С. 331–341.

79. Рязанцева Л. «Сад божественных песней» Івана Карабица — возрождение старинного жанра. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2003. Вип. 31 : Vivere memento. С. 97–100.

80. Савчук І. Іван Карабиць — спроба наближення до розуміння [передмова]. *Іван Карабиць Три концерти для оркестру [партитура]*. Київ : Музична Україна, 2013. С. 5–7.

81. Сидорченко В. Трактовка інструментів мідної духової групи у першому оркестровому концерті «Музичний дарунок Києву» Івана Карабиця. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 51. С. 208–212. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-31>

82. Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / автор статей, составитель, собеседник М. Нестьева. Киев, 2004. 265 с.

83. Скорик М. Спогади про учня. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 31 : Vivere memento. С. 200–201.

84. Степанченко Г. Карабиць Іван Федорович. *Енциклопедія сучасної України*. URL : esu.com.ua/article-9552 (дата звернення: 26.04.2025).
85. Степурко В. Синтез філософсько-естетичних і психологічних наративів у творчості сучасних українських композиторів. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 71–78.
86. Студентський науковий вісник / МОН України, Центральноукр. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. Кропивницький : РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2022. Вип. 26. 188 с. URL : <https://dspace.cusu.edu.ua/handle/123456789/4630> (дата звернення: 05.02.2025).
87. Сумарокова О. Віолончельна творчість І. Карабиця (в пошуках інтерпретаційних рішень). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 1999. Вип. 3 : Музичне виконавство. С. 143–153.
88. Сунь Сіжань. Категорія музичної мови у сучасному музикознавстві. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Вип. 38. С. 172–185. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-13>
89. Сюта Б. Мова музична. *Українська музична енциклопедія*. Т. 3. Гол. редкол. Г. Скрипник; НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Т. 3: [Л—М]. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2011. С. 433–434.
90. Терещенко А. Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70-80-х років ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 31 : Vivere memento. С. 75–88.
91. Харченко Є. Фортепіанний цикл «Відображення» Б. М. Лятошинського. Питання виконання: новий погляд. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2006. Вип. 55 : Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України. С. 132–145.

92. Хон Чен Феномен тембру-амплуа баса в оперному співі XIX-XX століть. Автореферат дис. ... канд. мист-ва. Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової, 2008. 17 с.
93. Цілина М. Іншомовні назви художніх творів Івана Франка. *Літературознавчі студії*. 2017. Вип. 49. С. 339–345. URL : <https://litstud.knu.ua/wp-content/uploads/2020/02/49-33.pdf> (дата звернення: 03.02.2025).
94. Шип С. Музична герменевтика [монографія]. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. 137 с.
95. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки: теоретическое исследование [монографія]. Одеса : Одеська державна консерваторія ім. А. В. Нежданової, 2001. 295 с.
96. Янюк Б. «Голосіння» Івана Карабиця у контексті актуалізації ідеї покаяння в музичному мистецтві кінця XX століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність. С. 313–331.
97. Яремчук-Федун О. Вокальна творчість українських композиторів XX століття у контексті вітчизняної музичної культури: магістерська робота ; Вінниц. держ. пед. ун-т ім. М. Коцюбинського. Вінниця, 2019. 67 с.
98. Shifres F. The performer as interpretative player. *Society for Music Perception and Cognition Conference, Queen's University, Kingston*. 2001. 13 p. URL : <https://www.aacademica.org/favio.shifres/49.pdf> (date of access: 04.05.2025).
99. The Reflective Musician — Interpretation as Co-Creative Process. *NMH*. URL : <https://nmh.no/en/research/projects/den-tenkende-musiker-tolkning-som-medskapende-prosess> (date of access: 05.05.2025).

ДОДАТКИ

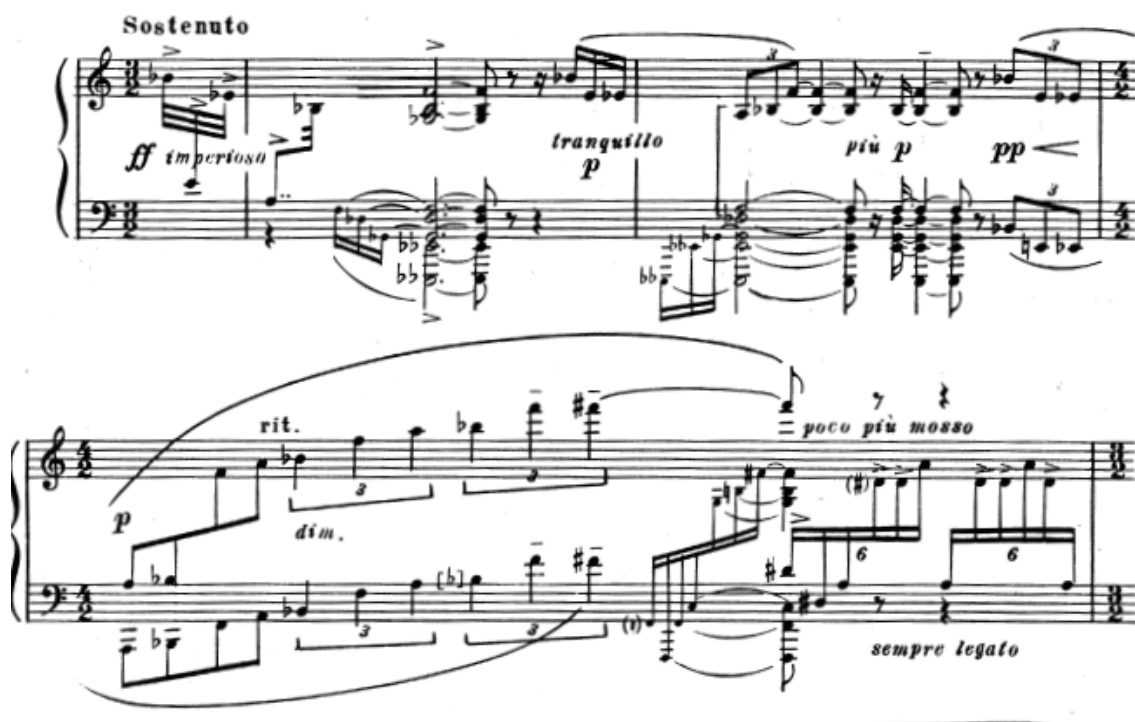
Додаток 1. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. 1. Дорожинський В. Становлення драматичного начала у Сонаті для віолончелі і фортепіано № 1 Івана Карабиця (1968). *Мистецтвознавство України*. 2024. Вип. 24. С. 205–213. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.24.2024.318945>
2. Дорожинський В. Модерністський код часу у циклі «Пастелі» Івана Карабиця на слова Павла Тичини. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. Вип. 21(1). С. 107–116. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.334776](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.334776)

Додаток 2. НОТНІ ПРИКЛАДИ ДО ПІДРОЗДІЛУ 3.2 VIVERE MEMENTO

1. Б. Лятошинський. Соната балада. Вступ (фрагмент)



1. Б. Лятошинський. Соната балада.

Головна партія (фрагмент)

Elevato (poco più mosso)

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked *Elevato (poco più mosso)*. The first system includes dynamic markings *dim.*, *ppp*, and *p*. The second system continues the melodic line in the treble and the harmonic accompaniment in the bass. The third system concludes the fragment with a final cadence. The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various articulations such as slurs and accents.

3

Іван Карабиць | Ivan Karabyts

Модерато e accelerando

1 Менo mosso, sostenuto. Maestoso

Flauto piccolo

Flauti 1.2

Oboe 1.2

Corno inglese

Clarineti in B♭ 1.2

Clarinetto basso in B♭

Fagotti 1.2

Contrafagotto

Corni in F 1.2

Corni in F 3.4

Trombe in B♭ 1.2

Tromba in B♭ 3

Tromboni 1.2

Tuba

Trombone 3

Timpani

Tamburo

Piatti

Gran Cassa

Tam-tam

Campane

Arpa

Baritono Solo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Приклад 2. Б. Лятошинський. Симфонія № 3, I частина.

Головна партія (фрагмент)

The image displays a musical score for the main theme of the first movement of Symphony No. 3 by B. Lyatoshynsky. The score is written for piano and is divided into two systems. The tempo is marked "Allegro impetuoso". The key signature is D major (two sharps). The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system begins with a forte (*f*) dynamic. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is characterized by its energetic and driving nature.

32 **5 Andante** **6 Allegro con fuoco**

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cor. ingl.

Cl. 1, 2 (Bb)

Cl. b. (Bb)

Fg. 1, 2

C.-fag.

Timp.

Arpa

5 Andante **6 Allegro con fuoco**

V. I

V. II

V-le

Vc.

Cb.

40 7

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cor. ingl.

Cl. 1, 2 (Bb)

Cl. b. (Bb)

Fg. 1, 2

C.-fag.

V. I

V. II

V-le

Vc.

Cb.

ДОДАТОК 3. НОТНІ ПРИКЛАДИ ДО ПІДРОЗДІЛУ 3.3 ПАСТЕЛІ

Приклад 1

I

Andante

pp

13

5

p *mf*

Про-біг зай-чик. Ди-вить-ся – сві-та-нок!

sf

8

p

Си-дить, гра-єть-ся, ро-маш-кам о-чі роз-ту-лю-є.

rit.

Приклад 2

II

Andante
mf

Ви - пив доб - ро - го ви - на за - ліз - ний день.

Allegretto
f

legato p mf

4 *mf*

Роз - цві - тай - те, лу - ги!

tr

7 *p*

: Я йду - день, день, я йду - день.

p tr

Приклад 3

III

Poco andante
(sempre legato)

p

4 *p*
Ко - ли - ва - ло - ся флей - та -

6
ми там - де сон - це за - йшло. *riten.*

Приклад 4

IV

Andante

p

У - крий-те ме - не, у - крий-те, я - ніч ста-ра,

Più mosso

mp

нез-ду-жа - ю, нез - ду-жа - ю. Од - ві - ку в снах мій чор-ний

mf *f*

Red. 3 *

9

f

шлях, мій чор - - ний шлях.

cresc. *f*

5 6 7