

**ГАРМОНІЧНЕ МИСЛЕННЯ ІВАНА КАРАБИЦЯ**  
**(на матеріалі Другого концерту для фортепіано з оркестром)**

«Катастрофа буде полягати  
не в тому, як точно ти будеш знати,  
як зветься гармонія, а в тому випадку,  
якщо ти її не чуєш».

Костянтин Ігумнов

Головною метою дослідників творчості вітчизняних композиторів є втілення образно-тематичного змісту не тільки в масштабі окремо взятого твору, але й у кожному елементі музичної мови його автора. Для виконавця виявлення ідеї твору прослідковується на рівні специфічних засобів музичного мовлення, починаючи з гармонії, поліфонії, акордики, закінчуючи фактурним і тембровим мисленням. Перелічені категорії належать просторово-часовим параметрам мислення (таким як форма, ритм, темп).

Гармонія в музиці Нового часу набуває глибинного рівня індивідуалізації, що стає смислоутворюючим чинником творчості. Еволюція гармонічної мови набула широкого розмаху ще в романтичну добу, оскільки вже давно вийшла за межі суто канонічних законів, на відміну від класицистичної епохи, де основу різноманітних за образно-тематичним значенням мелодій складали схожі гармонічні формули. Гармонічні «знахідки» почали утворювати індивідуальну мову композиторів. Яскраво проявляється й тісний зв'язок між мелодією та гармонією. Розвиток інтонацій та ладотональної сфери мелодій також призводить до нової концентрації взаємозв'язку з гармонією.

Образний світ творів І. Карабиця раннього періоду творчості (70-і роки) в повній мірі демонструє тогочасне буття людини і суспільства в усіх його складностях. Емоційний тонус творів змушує весь час бути безпосередньо в процесі реалізації авторського задуму. Конфліктівність спостерігається у створенні надзвичайно напруженого звучання, імпульсивних контрастів. Щирий вияв почуттів,

романтична піднесеність та схвильованість зумовлює також і особливості тематизму, важливою рисою якого є інтонаційно-ритмічна та гармонічна експресивність. Тому показники драматичної ситуації в творах І. Карабиця досягають широкого обсягу.

Зміст поняття гармонічна інтонація, яка є органічним елементом «музичної інтонації», розкриває відомий музикознавець, професор Т. С. Кравцов: «*первинна гармонічна інтонація* – така стадія розвитку гармонічного процесу, на якій здійснюється порівняння структурних (фонічних) і звуковисотних якостей двох суміжних вертикальних моментів музичної тканини. Будь-який процес гармонічного розвитку можна уявити як ланцюг первинних гармонічних інтонацій зі змінним значенням вертикалей, що його складають» [5, с. 11]. Керуючись гармонічним аспектом мислення, як засадничим у межах даної статті, спробуємо узагальнити роль гармонії як фактора музичного мислення І. Карабиця в контексті його затребуваності сучасними виконавцями, для яких вона є об'єктивним чинником розуміння композиторського задуму та фактором смислоутворення власної виконавської концепції твору<sup>1</sup>.

**Метою** статті є розгляд сукупних голосів фортепіанної фактури Другого концерту І. Карабиця в аспекті визначення вертикально-горизонтальних зв'язків гармонії в тематичній побудові драматургії твору.

**Предметом** дослідження є феномен композиторського мислення Івана Карабиця.

**Гармонія** – такий тип мислення, в якому домінує концентрація саме на вертикальні утворення та їх взаємозв'язок у процесі становлення матеріалу. Безумовно, вертикальні сполучення містять у собі горизонтальні лінії, як і суто поліфонічна фактура має умовні вертикальні. Гармонія, де звуковисотний елемент є визначним, утворює тісний зв'язок із такими категоріями музичного прояву, як ритм, тембр, структура.

**Перша частина** (*Largo*). *Експозиція* відкривається оркестровим викладом теми-зачину Г. П. і в той же час вона втілює лейтобраз всієї частини. Діатонічне викладення основної мелодії по малим та

---

<sup>1</sup> Автор статті є виконавцем цього твору, який прозвучав в його інтерпретації на «Київ-Мюзік-Фест» у 2010 році [7].

великим терціям, яку проводять валторни, дає стан тональної нестабільності. Політональність є яскравим показником цієї вагомості (C-dur або a-moll). Зі вступу віолончелей, що приєднуються до валторн, можна вже починати говорити про виникнення терцієвих моноакордів. З басовими ходами у віолончелей в крайніх голосах з'являється акорд з роздвоєнними тонами в терцієвому акорді (a-as, g-ges). Цікавим є те, що композитор уникає синхронних акордів. Бас завжди з'являється там, де в інших голосах переважають синкопуючі ритми. Вступ вказує на використання акордів септакордового складу з їх оберненнями, рідко квартових. Тональна ланка проявляється гармонічними вертикалями, що вказують на тональність a-moll, але за допомогою ладогармонічних засобів композитор таки не втілює розв'язання цих вертикалей в зазначену тональність. І навіть зменшений акорд в a-moll не дає роз'язку у вступі соліста. Такі ладотональні засоби надають музиці характер стурбованості та неспокійності.

Вступ соліста репрезентує романтичний світ героя. Протиставлення бентежної ідеї соціуму не тільки відзначається нерозв'язком саме останньої оркестрової гармонічної вертикалі (зм. 5<sub>3</sub>) в тоніку. Романтичне висловлювання герою (саме так можна відзначити Г. П. соліста), спостерігається і в фактурній, і в гармонічній зміні (див. ц. 1). Структура арпеджіонного викладу зводиться до поліакорду квартового або квінтового походження ( $c-f-h-e^1-dis^1-g^1-d^2$ ). Прихованого «кластерного» прийому композитор набуває завдяки такій вертикалі ( $ais-h-e-f^1-ges^1$ ). Перша висота у соліста ( $f^3-as^3$ ) утворює зменшений септакорд, де засобом альтерації відбувається розв'язання в паралельний мінор. Цікавою є лінія басу, що в своєму русі йде по діатонічному рядку, який містить гармонічний та міксолідійський лади. Продовження «прихованої» кластерної техніки знаходимо далі в арпеджіо, яким закінчується перший вислів соліста.

В оркестровому викладі повертаються гармонічні сполуки (ц. 2). Поліінтервальні та кластерні утворення виступають як яскраві стилістичні прийоми в системі композиційних засобів гармонічного мислення композитора. Крайні звуки таких моноакордів утворюють малу нону, малу септиму. На відмінну від першого оркестрового вступу, де нова гармонічна вертикаль утворювалась на взаємозв'язку синкоп

та басу, друге оркестрове проведення створює вже цілеспрямовані вертикалі, а точніше септакорди та малі нонакорди. Мелодія завдяки варіюванню одного й того ж звороту зазнає різних трансформацій, завдяки чому структура акорду також варіюється.

Поява сольного тематизму привертає увагу слухача прийомом «прихований кластер». Лейтмотив Г. П. з оркестрової партії проходить у соліста у двоголосному викладі, мелодія наче тонально блукає. Поміж двоголосного викладення антифонний прошарок складають моногармонії, зазвичай моноінтервальної терцевої структури. Це малі мінорні, великі та малі мажорні септакорди та їх обернення та акорди різноінтервальної структури з подвоєнням тонів у терцевому акорді. Синтез так званого «прихованого» кластеру з акордовими віхами та поліакордів, в основу якого лягли сексти, спостерігається в сольному епізоді (ц. 3 *poco a poco piu mosso*).

В-третє матеріал оркестрової Г. П. проходить у *tutti* струнних. Послідовність цих гармонічних ланцюгів композитор зводить до використання моноакордів. Знову крайні звуки складають інтервали малої та великої септими, тритони. Поряд з дисонантною групою інтервальної структури акордів приєднується і група консонантних – велика та мала секста. Оркестровою кульмінацією Г. П. слугує медіантовий гармонічний квінтсектакорд в *c-moll* (ц. 5). Хоча ці послідовності звучать досить дисонантно, склад акордів тісно зв'язаний з терцевою структурою. Але ці терцеві сполуки відносяться до складів політональностей. Незначна за розміром, але важлива у структурному поєднанні зв'язуюча партія звучить у соліста (ц. 6). Інтонації Г. П. проходять в оберненні. Гармонія представляє собою великі та малі септакорди та їх обернення, в яких іноді бракує тонів. Арпеджіо утримує своє квартове походження.

П. П. (ц. 7 *andante*) виконує соліст без супроводу оркестру. Композитор у побудові тонального плану багато в чому спирається на традиції (співставлення тональностей Г. П. – *a-moll*, П. П. – *C-dur*). Відкриває тему П. П. малий зм.  $6_5$  з секстою, котра за лідійським тяжінням переходить в основний квінтовий тон. Ланцюг цієї гармонії йде від звичайних тризвуків з розщепленими тонами до моноакордів поліінтервальної структури. Привертає увагу  $VII6_5$ , який начебто кожен раз повинен бути розв'язаний згідно правил тяжіння в тоніку,

а розв'язання припадає на тональність третього ступіня спорідненості. Виходячи за рамки септакордів, композитор залучає поліструктурні за своєю будовою децімакорди.

*Розробка* (ц. 9 *Andantino*) відкривається лейтінтонаціями з експозиції. Зрозуміти гармонічний нахил досить важко, оскільки тут засобом художньої виразності стає не гармонія, а канон. Це свідчить про перевагу поліфонії над гармонією. Лише принципом співставлення автор відділяє напружену «канонічну» фігуру від Мзм<sub>6</sub> з секстою П. П.

Другий етап розробки (*Andante rubato*) демонструє яскравий епізод з політональним рухом. Фактура розділу розподілена таким чином, що головний матеріал проводить сопрано та бас. Арпеджійонні пасажі, що йдуть ще з експозиції Г. П. соліста, значно підпорядкованні такому структурному двоголоссю. Зв'язок політональності ми бачимо в тому, що основна мелодична структура виписана в *c-moll* (використовує гармонічний та мелодичний), а ось пасажі, що надають музиці схвильованості, структурно визначаємо як *політональні моноакорди*. Все це надає музиці нової якості щодо змісту.

Епізод у розробці (ц. 14) побудований на контрапункті нижнього голосу фортепіанної партії і фаготу. Варіант цього мелодичного сегменту надано й у низьких струнних оркестру у дубліровці з другим голосом партії лівої руки піаніста. У партії ж правої руки виникає імпровізаційно-фігураційний пласт шістнадцятих, функція якого в додаванні до басового контрапункту акордової колористики. Майже кожна вертикаль будується у вигляді багатозвучних акордів складної інтервальної побудови, хоча загалом в ній діє принцип терцієвості. Це і акорд з роздвоєнною терцією (т. 1, 2 ц. 14), і майже тотальне дванадцятитонове заповнення звукового простору (т. 3, ц. 14). Тут моделюється на оригінальному стильовому рівні принцип варіацій на незмінений бас (*basso-ostinato*).

В епізоді *tempo di valse* звучить вальс, відображуючи бурхливість розвитку тематичного матеріалу, в якому спостерігаємо септакорди та їх обернення моноакордового складу, часто з розщепленням тонів. Саме вони додають ритмічній нестабільності, що виражено у значній кількості використаних синкоп.

*Реприза* містить трансформацію теми П. П. адже вона викладена в метричному русі вже знайомого вальсу. З точки зору вертикаль-

ної єдності, значних перевтілень гармонія не виявляє. Кварто-квін-тові сполучення в партії оркестру та в партії соліста призводить до *Grandioso*. Нарешті соліст виконує Г. П., яка весь час була відведена оркестру. Тут спостерігається контрапункт Г. П. у соліста та теми другого розділу розробки в партії труби в ритмічному збільшенні Поєднання обох тем дає нове гармонічне буття теми Г. П. Таке драматичне нашарування призводить до генеральної кульмінації (ц. 22) *Pesante*, де задіяний повний склад оркестру. Тема Г. П. звучить дещо у гіпертрофованому вигляді. Пояснення можна знайти у поєднанні зменшених тризвуків з роздвоєнням тонів у терцевому акорді та мажорних тризвуків з секундовим сполученням, що утворює акцентований фонізм. Дисонантність гармоній завдають великі септими.

Востаннє головний мотив Г. П. (в пунктирному ритмі) викладає-но в партії соліста у *коді* (ц. 23). Знову бачимо синтез «прихованого» кластеру з акордовими віхами та поліакорди, в основі яких лежать сексти.

**Друга частина (Allegro).** Тематичний матеріал другої частини циклу переносить слухача в іншу образну сферу. Головна партія (Г. П.) наділена новим емоційним та енергійним повштовхом. За жанровим походженням друга частина увиразнює «люте» скерцо, а за фактурним – дух токати. Тема викладена в стрімкому русі шістнадцятих тривалостей у розмірі  $\frac{3}{4}$ . Збентеження образу здійснюється завдяки руховій нерівномірності потоку шістнадцятих. Прослідковуються чіткі ритмічні збивки, які стримують другу та третю долі, даючи слухачеві стан напруженості та нестійкості. Та це ще не весь задіяний спектр, що надає слухачеві характеру неспокою. Звернемо увагу на фактурний виклад Г. П. («образ блукаючих хроматизмів»). На мелодичному рівні – це інтонаційні формули, що представляють собою хроматичний висхідний та низхідний рух, зберігаючи своє жанрове походження і продовж всієї частини.

Визначити тональність (або центральний елемент системи) непросто. Якщо помітити композиторський запис хроматики, то слід казати про миттєві тональні здвиги. З початку – це хроматичний напрям у тональності d-moll, який переходить в C-dur. Саме хроматичний малюнок останньої стверджується і не раз повторюється. Завдяки засобами правильного написання тональних хроматизмів, композитор якомога

більше утримує саме сферу C-dur; лише інтервальний абрис *cis-gis* вказує на зв'язки з тональною сферою d-moll, які беруть керуючий початок на акцентованих восьмих (один такт до ц. 1). Становлення цієї теми відбувається шляхом динамічного розвитку та діапазонним межовим спектром (від *Cis1-es<sup>4</sup>*). Досить довго тональний устій вагається між двома тональностями, аж до вступу оркестру (ц. 2).

Оркестр продовжує динамічний розвиток теми Г. П. соліста. Проводить її скомпонування група струнних та дерев'янно-духових інструментів. Хоча тему соліста викладено засобами двоголосно-мартельятного типу, оркестрова яскраво демонструє перш за все вертикальні сполучення. Імпульсивна природа теми, нажаль, не дає слухачеві досить в такому темпі й русі розчуті всі гармонічні відозміни. Основою данного гармонічного складу є змішаний тип гармонічного звукоутворення: по-перше, це сприймається як сумішний сплав двох гармонічних вертикалей – «прихований» кластер. По-друге, це звичайні домінантові ланцюжки (домінантовий квінтсектакорд, секундакорд, септакорд досить часто без квінтового тону) різноманітних тональностей (F, B, As, G). Далі йдуть вилучені тризвучні акорди з різноманітного складу септакордів. Всі ці тональні, метушливі гармонічні «мерехтіння» зводяться до певної гармонічної конструкції, та гармонічного нашарування всього оркестрового вертикального комплексу. Аналіз свідчить про наявність окремих тональних центрів та застосування композитором техніки поліакордового нотування (ц. 2 тт. 3–4; тт. 8–9).

|   |   |   |      |   |     |    |     |    |   |    |   |
|---|---|---|------|---|-----|----|-----|----|---|----|---|
|   |   | a | gis  | e | d   | a  | h   | c  | d | Es |   |
| G | , | A | ,Ges | G | Des | Es | Ges | As | A | H  | C |

Композитор керується принципом «стрічкового руху» (термін Ю. Тюліна), при якому вертикаль будується ще й на полігармонічній основі. Переважають мало- та великотерцеві сполучення шарів у партії соліста, які чергуються з унісонно-октавними мелодичними мінікаденціями. Цікавим у цих вертикальних збігах є те, що загалом акорди створюють дисонантне звучання, проте в них спостерігається мажоро-мінорна взаємодія. Слід звернути увагу і на те, що опора на квартсектакорди спричиняє резонантність звучання. Ця гармонічна

послідовність «застигає» на вершині тональностей **Es-C**, після чого струнна група в унісонному проведенні розвиває інтонаційну лінеарність Г. П., що в свою чергу знову призводить до вертикалей, але вже іншого змістовно-акордового порядку:

|                            |                            |                            |                            |                            |                            |                            |                            |                            |                            |                            |                            |                            |
|----------------------------|----------------------------|----------------------------|----------------------------|----------------------------|----------------------------|----------------------------|----------------------------|----------------------------|----------------------------|----------------------------|----------------------------|----------------------------|
| T <sub>6<sub>3</sub></sub> | T <sub>6<sub>3</sub></sub> | t <sub>6<sub>3</sub></sub> | T <sub>6<sub>3</sub></sub> | T <sub>6<sub>3</sub></sub> | t <sub>6<sub>3</sub></sub> | T <sub>6<sub>3</sub></sub> | T <sub>6<sub>3</sub></sub> | T <sub>6<sub>3</sub></sub> | T <sub>6<sub>3</sub></sub> | T <sub>6<sub>3</sub></sub> | T <sub>6<sub>3</sub></sub> | T <sub>6<sub>3</sub></sub> |
| F                          | Es                         | e                          | D                          | Des                        | e                          | D                          | D                          | Des                        | Es                         | D                          | Des                        | C                          |
| M <sub>7</sub>             | M <sub>7</sub>             | M <sub>7</sub>             | B <sub>7</sub>             | M <sub>7</sub>             | M <sub>7</sub>             | B <sub>7</sub>             | B <sub>7</sub>             | M <sub>7</sub>             | M <sub>7</sub>             | B <sub>7</sub>             | M <sub>7</sub>             | M <sub>7</sub>             |

Середній розділ не стільки народжує новий образ, скільки трансформує вже знайому Г. П. в сферу лірико-романтичної схвильованості. Митець відмовляється від надмірної токатної мартелютності стійкої ритмічної сполуки, завдяки чому головний матеріал, що викладений в партії соліста, наділений пластичністю та співучістю. Гнучка мелодія в виконавському плані безперервно пересувається «з руки в руку», тому досить рідко до нього додається гармонічна вертикаль. Втім важливо надати гармонії художнього осмислення (ц. 3 т. 2, ц. 4 т. 2). Звернемо увагу на цікаве гармонічне поєднання М.зб<sub>7</sub>-Зм.6-Зб.6.

Образний світогляд героя вирує в стані романтичної схвильованості та поривів. В фактурі це здійснюється засобами арпеджіонного нотування. Але це не просто арпеджіо, які ми зазвичай можемо споглядати в музиці класицизму та романтизму: то є спосіб фактурно-тематичного мислення, що в першу чергу виявляє наявність гармонічного ядра у процесі становлення форми. Поєднання таких інтонаційних «кардіограм» не тільки призводить до спресованої вертикалі, але й надає певні закономірності тонального плану концерту в цілому та деякі особливості, специфічні для гармонічного стилю композитора.

*Розробка.* Перший розділ доручено солісту – це перевернута тема П. П. в контрапункті з новою темою. Фактура викладена в двоголосному вигляді. Цікаве спостереження відбувається в передрепризній зоні (ц. 22), котру композитор будує на контрапункті накладених між собою тем, а саме лейтінтонацій Г. П. соліста та П. П. (в партії мідно-духової групи) в ритмічно гіпертрофованому вигляді.

Коротко надамо гармонічний розвиток теми П. П. (для зручності у записі тут і в подальшому гармонічному правописі викорис-

тано джазовий принцип):  $Mm_2$   $Mm_{7(-5+4)}$   $Bd6_5$   $Mm_{7(-5+4)}$   $Mm4_3$   $3M_{7(-5)}$   
 $Mm_2$   $Mm_{2(-5+6)}$   $Mm_{7(-5)}$   $Mm_{7(-5+6)}$  два квартакорди  $Md6_{5(-5)}$ .

На органному пункті надані послідовності м'яко дисонуючих акордів, що рухаються секвентно, спочатку у висхідному, а потім у низхідному напрямках. Вкажемо на трансформацію звичайних септакордів у гармонічні структури із використанням неакордових звуків. Саме заміна акордового звуку на побічний тон надає нову якість акорду в цілому.

**Реприза** Г. П. у соліста проводиться октавами у фактурному збільшенні. Тему П. П., що надана в ритмічному збільшенні та в дзеркальному оберненні, проводить мідна група. Гармонічний зміст данного контрапункту тримає на собі струнна група: це висхідні та низхідні  $M.d.6_{5(-5)}$ ,  $M.3m_{2(-3)}$ . Фундамент теми Г. П. та її опорні звуки без мелодичних зворотів – шлях по хроматичним звукам від  $cis_2$  до  $h^4$ , який осмислено через застиглість вишуканої вертикалі (ц. 27). Розмаїття тонально-акордових та поліакордових вертикалей надано в ц. 31, де соліст залишається наодинці, виконуючи своєрідний хорал: a-G; As-Ges-f-G; два нетерцевих поліакорди; Es-b-fis-d.

Боротьба за дволадовість (мажор та мінор) можна простежити у ц. 32 (т. 5). З початку композитор надає велику терцію (*c-e*), до якої притягується мала терція (*c-es*); зникаючий тон *c* дає нове гармонічне утворення  $Mm_7$ , у котрого згодом буде розщеплено септовий тон. Далі наче магнетизмом приєднуються поліакорди  $Md_9$  та  $Md4_3$  та  $Md_9$  з  $3b.6_{4(+2)}$  з розщепленою терцією.

У *коді* простежується політональність. Оригінальна звуковисотна структура разом із своєрідним тембровим рішенням та штриховою артикуляцією увиразнює кульмінацію (ц. 34–35). Завершує концерт оркестровий поліакорд у поєднанні двох септакордів  $Mm4_3$  і  $Bd6_5$ .

**Висновки.** 1. Сутність терміна «гармонія» щодо позицій класичного стилю змінилась. Гармонія як тип музичного мислення унаочнює саме в вертикальному вимірі, в той час як мелос – у горизонтальному; при чому ці вектори все одно будуть перетинатись. Взаємообумовленість горизонталі та вертикалі сприяє стильовій єдності та цілісності твору, бо гармонічна мова – лише один з компонентів художнього цілого в музичному творі.

2. Гармонія XX століття в широкому значенні – це *тип мислення* композитора, *техніка нотування*, а всі елементи гармонічної мови – акорд, гармонічна послідовність, тональні співвідношення – наповнені тематичним та образним змістом. Гармонію неможливо розглядати без виявлення жанрових особливостей твору, його форми. Так, архітектонічна ідея Другого концерту для фортепіано з оркестром І. Карабиця, на яку безпосередньо впливали принципи гармонічного мислення XX ст., проявилася як зовнішньо (яскравий тематизм, романтична образність), так і внутрішньо – через **єдність вертикалі й горизонталі як закон формотворчості**.

3. Індивідуалізація гармонії у творчому методі Івана Карабиця йде від драматургії оркестрового мислення і відповідного втілення тематично-образної сфери засобами фортепіано. Композитор по-новому трактує зміст дисонансу, яскраво експериментує із внутрішнім складом моноакордів, що сприяє відтворенню образно-тематичної сфери та формоутворенню циклу. У такий спосіб І. Карабиць здійснив шлях до подолання стереотипів гармонічного мислення та створення нової акордики.

4. Виконавське ставлення до гармонії увиразнює її роль як *тип мислення* в художній концепції всього циклу. На нашу думку, саме від натхнення соліста залежить життєобіг гармонічних та образних перетворень, утворення часопросторової і смислової аури цього видатного твору геніального українського митця XX століття.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Берков В. *Формообразующие средства гармонии* / В. Берков. — М. : Советский композитор, 1971. — 343 с.
2. Берков В. *Избранные статьи и исследования* / Виктор Берков. — М. : Советский композитор, 1976. — 480 с.
3. Губанов Я. *До питання систематизації сучасної акордики* / Я. Губанов // *Питання методології радянського теоретичного музикознавства* : зб. ст. [упор. Н. О. Горюхіна]. — К. : Музична Україна, 1982. — С. 105–114.
4. Гуляницкая Н. *Введение в современную гармонию* / Н. Гуляницкая. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.
5. Кравцов Т. *Гармонія в системі інтонаційних зв'язків* / Т. Кравцов. — К. : Музична Україна, 1984. — 160 с.

6. *Копелюк О. Виконавська концепція Другого концерту Івана Карабиця для фортепіано з оркестром / О. Копелюк // Когнітивне музикознавство : матеріали магістерських читань 3–7 травня 2012. — Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2012. — Вип. 8. — С. 152–169.*

7. *Холопов Ю. Очерки о современной гармонии / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1974. — 287 с.*

**Копелюк О. Гармонічне мислення Івана Карабиця (на матеріалі Другого концерту для фортепіано з оркестром).** На ґрунті всебічного аналізу фортепіанної фактури знакового твору І. Карабиця визначено роль вертикально-горизонтальних зв'язків в тематичній будові драматургії циклу. Розглянуто гармонічні та поліфонічні принципи мислення автора в аспекті виявлення виконавської ідеї твору. Гармонічне мислення трактується як один з головних творчих методів композитора.

**Ключові слова:** гармонія, гармонічна інтонація, вертикаль, горизонталь, мислення, фактура.

**Копелюк О. Гармоническое мышление Ивана Карабицы (на материале Второго концерта для фортепиано с оркестром).** На основе всестороннего анализа фортепианной фактуры знакового произведения И. Карабицы выявлена роль вертикально-горизонтальных связей в тематической организации драматургии цикла. Рассмотрены гармонические и полифонические принципы мышления автора в аспекте выявления исполнительской идеи произведения. Гармоническое мышление трактуется как один из главных творческих методов композитора.

**Ключевые слова:** гармония, гармоническая интонация, вертикаль, горизонталь, мышление, фактура.

**Kopeliuk O. Harmonic thinking of Ivan Karabyts (based upon the study of the 2nd Concerto for piano and orchestra).** The role of vertical and horizontal relations in the thematic body of the dramatic composition of the cyclus was revealed.

The author's harmonic and polyphonic concept of thinking in the aspect of revealing the interpretative purport of the work was reviewed.

Harmonic thinking is interpreted as the one of the main points in the author's work techniques.

**Key words:** harmony, harmonic inflexion, vertical structure, horizontal structure, thinking, texture.

УДК 78.083.3

*Елена Бондаренко*

### **«ИНТРОДУКЦИЯ И ТОККАТА» ВЛАДИМИРА ПТУШКИНА: КОМПОЗИТОРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ**

Каждая музыкальная эпоха создает свой язык – некий набор характерных ритмомелодических логем и соответствующих им методов разработки музыкального материала (Б. Асафьев называл это «интонационным словарем эпохи»). Эти языковые особенности постепенно закрепляются системой жанров, присущей конкретному историческому периоду. Последующие поколения композиторов работают не только со сложившимися жанрами, но и создают новые, зачастую основываясь на «классических» моделях, что приводит к возникновению жанровых микстов.

Особенно явно этот процесс проявился в XX веке, с характерным ему стремлением к индивидуализации жанровых решений. Современная же система жанров – сложное и многогранное явление, отражающее разные тенденции, одна из которых – возрождение интереса к старинным жанрам, к числу которых относится фортепианная токката. Уникальность этого жанра обозначена в его многовековой истории комплексом качеств и параметров, среди которых, по мнению Б. Асафьева, «сугубо интересная форма в движении как динамическое становление, которая имеет в основе конструкции и фактуры ярко выявленное состояние неравновесия, неустойчивости. Каждая из чередующихся сфер получает значение собирания сил и накопления энергии – как толчка для последующей стадии» [1, с. 67–68]. Видимо именно эта неустойчивость в сочетании с ощущением непреодолимости течения времени сделали токкату столь популярной в фортепианном искусстве XX столетия. Так, автор диссертации «Токкатность в советской фортепианной музыке