

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ІВАНА КАРАБИЦЯ У СУЧАСНІЙ
ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ**

Магістерська робота
ЛАЩЕНОВОЇ КРІСТІНИ ОЛЕКСАНДРІВНИ

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент **Романюк І. А.**

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Лащенко К. О.

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРИ І. КАРАБИЦЯ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ	6
1.1. Українська фортепіанна музика в контексті стильових новацій ХХ ст.....	6
1.2. Індивідуальний композиторський стиль І. Карабиця.....	12
1.3. Фортепіанний доробок І. Карабиця в музикознавчих дослідженнях.....	19
Висновки до Розділу 1	23
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ І. КАРАБИЦЯ	25
2.1. Стильові особливості та виконавські завдання циклу 24 Прелюдій І. Карабиця.....	25
2.2. Особливості інтерпретації циклу 24 Прелюдій І. Карабиця в сучасній творчій практиці.....	29
2.3. 24 Прелюдії І. Карабиця як навчальний репертуар у мистецьких закладах освіти.....	41
Висновки до Розділу 2	43
ВИСНОВКИ	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	50

ВСТУП

Актуальність теми. Творчість сучасних композиторів, в тому числі й українських, вже стала предметом багатьох наукових досліджень. Не є винятком й постать І. Карабиця, що ілюструють дослідження О. Берегової [1], О. Гуркової [3–4], О. Копелюка [7–9], О. Маркової [13], С. Мірошниченко [14], І. Савчук [20] та І. Ягодзинської [24]. Універсалізм та сучасність індивідуального стилю композитора разом із специфічним проявом національного початку спонукали дослідників до визначення жанрово-стильових параметрів його композицій та вивчення принципів його художнього мислення. З іншого боку, спостерігаємо певне «відставання» навчальної практики від композиторської, що виражається в недостатньому, на наш погляд, залученні сучасних творів до навчального процесу, неповноті наукового осмислення їхньої виконавської специфіки. Це стосується й фортепіанних творів І. Карабиця.

Розвиток новітньої галузі музикознавства – інтерпретології уможливило маркувати виконавський вимір буття композиторської творчості. Сучасну творчу практику у нашому дослідженні ми трактуємо як комплексне поняття для визначення мистецького часопростору ХХІ століття, що виявляє артефакти сценічного (концертного) життя, їхню специфіку (в тому числі, в навчально-виконавській практиці) як продуктів композиторської діяльності.

Отже, актуальним та перспективним дослідницьким завданням вважаємо розгляд особливостей виконавської інтерпретації фортепіанних творів І. Карабиця, визначення їхнього значення для сучасної виконавської практики, місця в репертуарі молодих виконавців в Україні та за її межами, перспектив їх залучення до навчального процесу.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки фортепіанних інтерпретації творів І. Карабиця та їхньої реалізації як навчального та концертного репертуару.

На шляху до поставленої мети в роботі вирішується низка завдань:

- простежити стильові особливості фортепіанної музики у доробку українських композиторів ХХ століття;
- розглянути особливості фортепіанного стилю І. Карабиця;
- розкрити виконавську специфіку творів для фортепіано І. Карабиця;
- визначити місце творів композитора в сучасній творчій практиці;
- визначити особливості залучення творів композитора до навчального репертуару.

Об'єктом дослідження постає творчість І. Карабиця в контексті музичного мистецтва ХХІ століття, **предметом** – особливості інтерпретації фортепіанних творів композитора у сучасній творчій практиці.

Матеріалом дослідження обрано нотні тексти та записи виконавських версій циклу 24 Прелюдій І. Карабиця [5].

Відповідно до поставлених завдань у магістерській роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історичний*, який передбачає розгляд фортепіанної композиторської спадщини І. Карабиця у контексті тенденцій розвитку української музичної культури;
- *жанрово-стильовий*, який допомагає розкрити особливості трактування фортепіанних жанрів у творчості І. Карабиця;
- *виконавського аналізу*, пов'язаний з розкриттям технічних та художньо-інтерпретаційних завдань в обраних для дослідження фортепіанних творах;
- *інтерпретаційний*, залучений визначити особливості виконавської інтерпретації обраних виконавських версій фортепіанних творів І. Карабиця;
- *компаративний*, задіяний для порівняння різних виконавських версій фортепіанних творів І. Карабиця;

- *системний*, для виявлення особливостей побутування творів композитора у сучасній творчій практиці, в тому числі, навчально-виконавській (різних піаністичних шкіл України).

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені наступним питанням:

- *теорії та історії фортепіанного мистецтва* – В. Каменська [6], О. Лігус [16], Г. Ніколаї [21], Н. Ревенко [22–23], Р. Сулім [25], К. Тимофеєва [29], О. Фекете [30], Л. Шукайло [35–36];
- *творчості І. Карабиця* – О. Берегова [1], О. Голинська [2], О. Гуркова [3 – 4], Л. Кияновська [8–9], О. Копелюк [10–12], М. Копиця [13], О. Маркова [18], С. Мірошниченко [18], І. Савчук [24], Хань Ч. [31], І. Ягодзинська [38];
- *інтерпретації* – В. Корзун [14], В. Москаленко [19], Ю. Ніколаєвська [20];
- *теорії жанру та стилю в музиці* – І. Коханик [15], Б. Сюта [26];
- *аналізу музичного твору* – Л. Шаповалова [33], С. Шип [34].

Наукова новизна отриманих результатів дослідження ґрунтується на таких позиціях:

- вперше предметом спеціального дослідження стає саме виконавська специфіка фортепіанних творів І. Карабиця;
- отримують подальший розвиток наукові уявлення про індивідуальний фортепіанний стиль видатного українського композитора;
- доповнюються уявлення про проблематику сучасного фортепіанного виконавства і педагогіки в Україні;
- отримує подальший розвиток вивчення специфіки концертного життя творів І. Карабиця.

Практичне значення отриманих результатів магістерської роботи полягає у можливості використання її положень та висновків у навчальних

курсах «Історія музики ХХ століття», «Історія української музики», «Історія фортепіанного виконавського мистецтва», «Музична інтерпретація», на заняттях у класах фортепіано, у самостійній роботі здобувачів вищої музичної освіти.

Апробація отриманих результатів дослідження. Основні положення магістерської роботи пройшли апробацію у вигляді виступів із доповідями на:

- 1) науково-практичній конференції «Магістерські читання – 2024» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 15 – 16 квітня 2024 р.);
- 2) П'ятій міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 18 – 19 травня 2024 р).

За матеріалами магістерської роботи підготовано наукову статтю («Магістерські читання – 2024», ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Структура та об'єм роботи. Магістерська робота складається із Вступу, трьох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. У Висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 55 сторінок, з них основного тексту – 50 сторінок. Список використаних джерел включає 40 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТВОРИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО І. КАРАБИЦЯ

В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА

XX СТОЛІТТЯ

1.1.Українська фортепіанна музика в контексті стилістичних новацій XX століття

Українська фортепіанна музика протягом XX століття зазнала еволюції, що була аналогічною процесам становлення та розвитку багатьох національних композиторських шкіл: від засвоєння загальноєвропейських романтичних традицій та увиразнення національного початку завдяки зверненню до фольклорних джерел до стилістичного оновлення та опанування новітніх композиторських технік та кристалізації національного стилю на новому рівні з урахуванням найбільш новаторських надбань минулого століття. Особливістю розвитку української музики було її існування в умовах жорсткого тоталітарного режиму протягом більше, ніж трьох десятиліть, що доволі негативно відбилося на оригінальності та художній цінності творів, оскільки панування комуністичної ідеології та естетики соцреалізму не сприяли індивідуалізації композиторського мислення та синхронізації стильових процесів у вітчизняній музиці з загальноєвропейськими. Як вказує Г. Ніколаї, «головним спрямуванням української культури радянських часів стало її самозбереження, через що в ній підтримувалися консервативні традиції» [21, с. 122].

Дослідниця простежує особливості історичного розвитку української фортепіанної музики у XX столітті та окреслює його основні віхи. За словами Г. Ніколаї, «українська фортепіанна музика як невід'ємна складова та самобутній чинник європейської артистичної культури остаточно сформувалася у XX столітті, на межі якого Микола Лисенко заклав міцний фундамент професійної композиторської творчості. Передумовами

виникнення цього гатунку вітчизняної музичної культури стали український фольклор та європейські романтичні традиції, асимільовані композиторами кінця ХІХ століття» [21, с. 130].

Ранній етап становлення української фортепіанної музики у 1910-х – 1920-х рр. авторка характеризує як період продовження романтичних традицій, проявів музичного модернізму, стильового розмаїття та поєднання різних, інколи навіть протилежних традицій, що було характерним для усього європейського музичного мистецтва того часу.

«На початку ХХ століття в українській фортепіанній музиці панує романтична модель, в якій поєдналися яскрава концертність Ліста та салонна камерність Мендельсона, – зауважує Г. Ніколаї, – Віртуозний стиль фортепіанних творів М. Лисенка, доповнений національним фольклорним мелосом, геніально поєднував обидві європейські тенденції, де елегійність, витонченість, шляхетність, довірливість інтонаційного висловлювання співіснували з техніцизмом найвищого гатунку. Художні ідеї композитора щодо звукової палітри, фактури, засобів звукоутворення, методів обробки музичного матеріалу знаходять подальший розвиток і втілення у творчості В. Косенка, Л. Ревуцького, Я. Степового, збагачуючись новою барвою – ностальгічною тугою» [21, с. 123–124].

В той самий час авторка вказує й на прояви імпресіоністських та експресіоністських тенденцій, наприклад, у таких творах як Концертні етюди ор. 9 І. Белзи та «Відображення» ор. 16 Б. Лятошинського.

Також Г. Ніколаї вказує на таку рису музики цього періоду як «набуття вітчизняним інструментальним мистецтвом програмних ознак», що було пов'язано із впливом традицій романтизму. Водночас програмність допомагала краще зрозуміти композиторський задум «на фоні ускладнення драматургії творів, їх музично-семантичного матеріалу», «забезпечувала відтворення експресивних емоційно-психологічних музичних образів» [21, с. 122].

Загалом, за словами дослідниці, «фортепіанна музика 10-30-х років І століття, поряд із романтичним баченням “природи” фортепіано (В. Барвінський, І. Віленський, В. Косенко, М. Колесса, С. Людкевич, Л. Ревуцький, Я. Степовий), почала збагачуватися експресивно-психологічними засобами виразності» [21, с. 124].

Наступний період – 1930-ті рр. та роки Другої світової війни Г. Ніколаї характеризує як період, коли природній хід розвитку української музики штучно порушується. «У 30-ті роки минулого століття відбувається поступова ізоляція української фортепіанної музики від тогочасних світових мистецьких процесів, які остаточно загальмовуються у 40-50-і роки. Це був політично спланований акт з метою унеможливлення проникнення у національний музичний простір ідей європейського модернізму», – зауважує авторка [там само]. Радянський тоталітарний режим «порушив органічність, природність історичного процесу, намагаючись «ампутовати» історичну свідомість українського народу – знищити історичні пам’ятки або ідеологічно переакцентувати їх зміст і значення» [там само].

«У повоєнні роки в умовах тоталітаризму, – вказує Г. Ніколаї, – з’являлися твори, хоча професійно й досконалі, але жанрово однотипові. У тогочасній українській музиці панували “сюїтність” і “програмність”, які набували різноманітних змістовних нюансів у творчості М. Дремлюги – сюїта “Зима” (1946), “Весняна сюїта” (1956), М. Сильванського – “В рідному місті” (1954), А. Коломийця – “Українська танцювальна сюїта” (1948 – перша редакція, 1962 – друга), І. Шамо – “Класична сюїта” (1958)» [Ніколаї, укр. ф-п музика як феномен культури ХХ ст., с. 124].

Наступний етап розвитку української фортепіанної музики, за словами дослідниці, пов’язаний із періодом «хрущовської відлиги» та рухом «шестидесятників». Тоді починають відновлюватись порушені зв’язки із європейською та загальносвітовою музичною культурою, українські композитори відкривають для себе авангардні техніки письма. «Незважаючи

на репресії, якими завершилася коротка «відлига», – пише Г. Ніколаї, – українська творча інтелігенція продовжувала відстоювати ідеї національної самосвідомості, виступала проти нігілістичного ставлення до рідної мови, літератури, мистецтва. У той же час проникнення із Західної Європи широкого спектра різноманітних напрямів, які зумовили подальший процес стильового оновлення фортепіанної музики, сприяла бурхливому експериментаторству у сфері композиторських технік (серійність, пуантилізм, алеаторика, сонористика, додекафонія)» [21, с. 122 – 123].

Авторка надає докладний огляд новацій, які українські композитори впроваджують в цей період у фортепіанній музиці. За Г. Ніколаї, «різноманітні естетичні впливи, яких зазнає українська фортепіанна музика у 60-70-х роках ХХ століття, в основному пов'язані з переглядом традиційних жанрово-стилістичних течій. Якісно нові зв'язки з фольклором породжують «неофольклоризм» (у творчості Л. Грабовського, Л. Дичко, М. Скорика, С. Станковича, І. Шамо та інших), а нове ставлення до класичної спадщини – «неокласицизм» (у творчості Т. Малюкової-Сидоренко, В. Сильвестрова, М. Тіца). У контексті пошуків синтезу національного й загальноєвропейського з'являються «неоромантичні» тенденції, різноманітні вияви «неоімпресіонізму». Наголосимо, що в першу чергу оновлюється мелодико-поліфонічний тип фортепіанної фактури» [21, с. 124].

Дослідниця зауважує, що в цей час композитори тяжіють до прозорості, «графічності» музичної тканини, застосування поліфонічних технік та інколи монодичного складу, а також – до увиразнення токатно-ударних властивостей інструменту та активних пошуків «оригінальних тембро-сонорних засобів» [там само].

Найбільш плідним, самобутнім та відміченим стильовою різноманітністю періодом Г.Ніколаї вважає 1980-ті рр. Авторка так характеризує цей етап в історії української музики: «У другій половині 80-х років інтерес соціологів, культурологів, мистецтвознавців спрямовується до

західного способу життя і мислення, ідеалістичних вчень, нетрадиційної культури, а разом із цим, і до відродження духовно-релігійних основ буття. Провідними в розвитку української культури цього періоду стають: проблеми буття особи, нації, держави, традиції та їх оновлення, культурний діалог на міжнаціональному й міждержавному рівнях, екологія природи і людини, усвідомлення місця українського народу та його мистецтва у всесвітньо-історичному процесі. У свідомість українських митців проникають ідеї та концепції західної філософії, культурології та естетики, передові позиції починає займати постмодернізм. Відчутний вплив на українську музику справили додекафонна техніка А. Шенберга, нове відчуття часопростору А. Веберна, структуралізм П. Булеза, К. Штокгаузена, М. Беббіта» [21, с.123].

Г.Ніколаї відмічає в цей період у композиторській творчості «вихід» на одвічні теми мистецтва та філософії: «людина і світ», «людина і природа», зіставлення «ідеального» та «реального», духовне оновлення людини через медитацію і каяття, ідея нескінченності життя, його багатобарвності. У творчості композиторів також спостерігається «потяг до ідеалізації навколишнього світу», втілення епічної казкової тематики [21, с.125]. Також у цей час «розуміння музичного простору доповнюється позамузичними елементами», «розвиваються принципи ігрового мистецтва» [там само].

Г.Ніколаї також відзначає, що образна система фортепіанних творів українських композиторів останніх десятиліть опиняється під впливом ідеї синтезу «як на рівні синестетичних взаємодій, так і на рівні з'єднання в загальній композиції різних видів мистецтв», частина творів написана під впливом образотворчого мистецтва, японської поезії, інспіровані знаменитими архітектурними шедеврами, «образно-асоціативні аспекти підсилюються завдяки використанню літературних епіграфів», залучаються кінематографічні асоціації [21, с.126].

Щодо жанрово-стилістичних та композиційно-драматургічних принципів, що панували в українській фортепіанній музиці цього періоду

авторка зазначає таке: «У композиторській творчості представників українського авангарду спостерігається також використання <...> статичної й “нескінченої” музичної форми <...>, відмова від повної завершеності твору у “відкритій формі” <...>. Жанрово-формотворча парадигма, з іншого боку, виявляється у відтворенні усталених, традиційних форм та жанрових моделей з привнесенням нових композиційних технік та широкої палітри інтонаційних узагальнень через національно-характерну, неокласичну або джазову семантику. Так, серед поліфонічних творів переважають інвенції та цикли прелюдій і фуг; популярними стають старовинні жанри танцювального походження, а також джазові форми. В опусах, де використовуються народні першоджерела, переважають варіантні та рондоподібні форми, подвійні варіації, форми *basso ostinato* та *soprano ostinato* <...>. Певного значення у цих циклах набуває відображення жанрових фольклорних прообразів, серед яких: пісня – широкого діапазону використання, танок – традиційно фольклорного походження, народний інструменталізм – у вигляді імітації гри на традиційних народних інструментах» [там само].

Характеризуючи звуковисотну організацію української фортепіанної музики 1980-х – 90-х рр., Г. Ніколаї зазначає, що українські композитори використовують такі новітні техніки як серійне письмо, пуантилізм, алеаторика, сонорика, мікрохроматика. У поліфонічних жанрах використовуються як усталені технічні прийоми, так і новітні: ротація, контрротація, пуантилізм. Також починає використовуватись репетитивний метод, властивий американським мінімалістам. Як зауважує Г. Ніколаї, це дозволило композиторам «активізувати найпростіші елементи музичної тканини – звук, інтервал, акорд, лінію, «звукоблок» <...> Цікаво, що у 80-90-ті роки більшість технік композицій у фортепіанній творчості українських авторів починає зазнавати мімікрії. У деяких фортепіанних творах мінімалізм взаємодіє із сонорним принципом, серійний ряд структурує алеаторні блоки тощо» [21, с. 126-127].

Варто зазначити, що авторка приділяє увагу не лише періодизації та стильовим процесам в українській фортепіанній музиці ХХ ст., а й особливостям відбиття в ній української ментальності. Як наголошує Г. Ніколаї, «На межі нового століття визначальними рисами української фортепіанної музики стали скуті раніше соціально-політичними обставинами, але притаманні українському національному характеру відкритість до світу та розуміння його як плюралістичного багатобарв'я, «діалогічність» у стосунках із природним і людським довкіллям, мрійливість та дух гіперболізації. Сучасні вітчизняні композитори прагнуть опрацювати на національному ґрунті стилі попередніх епох, застосовуючи як барокові, класичні, романтичні, так і яскраво-індивідуалізовані елементи у їх незвичній, оригінальній постмодерній взаємодії. Спостерігається органічне поєднання національно-етнічних фольклорних джерел з надбаннями східних та західних культур минулого і сучасності. Відбувається відродження інтересу митців до прадавніх цінностей народу – передусім до релігійних ідеалів як найвищого символу духовності» [21, с. 131].

Маємо зазначити, що попри безперечну змістовність та ретельність наукової розвідки та широке охоплення матеріалу, авторка, наводячи приклади втілення тих чи інших стильових тенденцій у творчості різних композиторів, ніде не згадує творів І. Карабиця, що зайвий раз підтверджує актуальність нашого дослідження.

1.2 Індивідуальний композиторський стиль І. Карабиця

В цьому підрозділі ми життєвий і творчий шлях, особливості індивідуального стилю композитора та основні риси його фортепіанного письма.

Іван Федорович Карабиць (1945 –2002) народився у с. Ялта Донецької області, є видатним українським композитором, диригентом, музично-громадським діячем. Був членом Національної спілки композиторів України,

мав звання професора (2000), Народного артиста України (1991). Вихованець Київської консерваторії (закінчив у 1971) та аспірантури при ній (рік закінчення – 1975), учень Б. Лятошинського та М. Скорика. У 1967–75 працював диригентом Ансамблю пісні і танцю Київського військового округу, у 1975–83 був лише на творчій роботі. Від 1983 викладав у Національній музичній академії України: від 1992 – професор кафедри композиції. Був художнім керівником ансамблю солістів «Київська камерата» (1994–2000, у цей період заснував цикл концертів «Час камерати»), фестивалів «Київ-музик-фест» (1990–2001, також є його фундатором), «Київські літні музичні вечори» (1998–2002). Є одним із засновників Міжнародного благодійного фонду Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця (1995), був головою журі цього конкурсу (1995–2001).

Як зауважує, Г. Степанченко, творчість І. Карабиця так чи інакше охоплює всі музичні жанри. Це і симфонічні твори, й інструментальні концерти, вокальні композиції, естрадні пісні. Для стилю композитора характерне вдале поєднання традиційних музичних форм із сучасними засобами музичного мислення. Масштабність ораторіальних творів і симфоній поєднується в творчості І. Карабиця із витонченістю камерно-інструментальних і вокальних композицій [7].

Ранній період творчості композитора, за Г. Степанченко, характеризується вільним використанням додекафонії. Твори демонструють експресивний тип висловлювання та пошуки індивідуального стилю. Для 1970–80-х рр. характерне тяжіння І. Карабиця до концепційної масштабності у втіленні філософської проблематики, громадянської тематики (теми Батьківщини, пам'яті, морал. обов'язку). Визначився пріоритет симфонічних жанрів у їхньому взаємозв'язку зі сценічними, вокальними жанрами, інструментальним концертом. У симфонізмі І. Карабиць виявив схильність до драматичного типу як провідного в синтезі різних жанрових начал [там само].

Музична лексика, згідно з Г. Степанченко, «відображала багатовекторність стильових орієнтирів: різні жанрово-стильові пласти українського фольклору (дума, протяжна пісня, інструм. награвання) і національного професійного музичного мистецтва (знаменний розспів, кант, хорова культура бароко, стилістика Б. Лятошинського), музична класика ХХ століття (Г. Малер, Д. Шостакович, Б. Барток, І. Стравинський) та новітні тенденції, масові жанри. Універсальність музичної мови творів наступного періоду визначилася синтезом різних елементів сучасних композиторських технік (несерійної додекафонії, пуантилізму, кластерності, алеаторики, сонористики) у поєднанні із новотональною й новою модальною звуковисотною організацією, перетином різних стильових тенденцій (неокласицизму, -бароко та -імпресіонізму), джазової лексики. В образній сфері посилювалося трагічне начало й актуалізувалася тема покаяння, по-новому зазвучала пантеїстична тема» [там само].

Більше про художні настанови І. Карабиця можна дізнатися, звернувшись до власної «прямої мови» митця. Наприклад, Л. Кияновська наводить уривок з листа композитора до Вірка Балея: «Як композитор я формувався у 60 – 70-і роки під враженнями від музики минулих часів та музики ХХ століття. З властивістю молодості бував дещо категоричним в оцінках зв'язку між традиційним і новим. Хотілося більше “свіжого повітря”. У радянські часи ми здобували фундаментальну освіту, але не були достатньо інформовані, що діється у багатогранному музичному світі. Треба було багато долати на цьому шляху. Гадаю, що тут є підстава не вважати себе консерватором. Подальший мій творчий шлях не відрізнявся прихильністю до застарілого, віджилого, ворожим ставленням до нового, прогресивного.

Моїй музиці, я гадаю, притаманне прагнення до синтезу різних музичних джерел. Я переконаний, це може давати несподівані вирішення багатьох художніх завдань. І це не є еkleктика, а спосіб мислення. Стоячи на порозі нового тисячоліття, дивимося уперед, прогнозуємо, а також оцінюємо

та аналізуємо минуле. Ми усі стомлені “бігом” і тому не спішимо проститися з тим, що було... А було дуже багато такого, без чого нам не вижити у новому часі. Можу тому усе більше хочеться писати щиріше, зрозуміло багатьом, водночас лишаючись собою... На мою думку, Малер, Лятошинський, Стравинський, Шостакович, “нововіденці»” та деякі сучасні композитори – це ті імена, що мають вплив на мою музику. Синтетичний вплив. Найважнішими своїми творами (а у цьому мене переконує їх активне життя) вважаю: Концерт для хору та оркестру “Сад Божественних пісень”; Симфонія “5 пісень про Україну”, 2-й концерт для оркестру, 3-й концерт для оркестру; Симфонія для струнних» [9, с. 33].

Як зазначає також Л. Кияновська, усіх композиторів, що так чи інакше вплинули на творчість І. Карабиця об'єднує пасіонарність та «позакон'юнктурна» позиція, готовість радше конфронтуватися з офіційно прийнятими канонами мистецтва, аніж зрадити свої переконання й ідеали, ця позиція була близькою композитору. Разом з тим помітний вплив на творчість І. Карабиця справив його вчитель Б. Лятошинський, а також група його учнів-однодумців — В. Сильвестров, Л.Грабовський, В.Годзяцький, В.Губа, Є.Станкович, О.Кива, які завдяки особистим контактам І. Блажкова з композиторами Західної Європи (зокрема, П. Булезом, Е. Варезом), отримали можливість вивчати новітні стилістичні течії, а також навчилися нехтувати «кон'юнктурою, якою б привабливою вона не видавалась і які б райдужні перспективи не обіцяла» [9, с. 35].

Доволі ретельна наукова розвідка, присвячену індивідуальному стилю та творчій еволюції І. Карабиця, належить О. Береговій. Музикознавиця пропонує періодизацію творчості композитора, засновану на відображенні в творчості композитора тих чи інших загальних тенденцій музичного мистецтва ХХ ст. і відповідних змінах в його індивідуальному стилі.

1960-ті рр. дослідниця характеризує як період творчого становлення, пов'язаний із творами неофольклорного спрямування («Три пісні на народні

тексти» для голосу і фортепіано (1969), вокальний цикл «Пісні Явдохи Зуїхи» для голосу, флейти та альту, п'єса «Музика» для скрипки соло (1974) – своєрідна замальовка-портрет народного музиканта) [1, с. 48]. До цього ж періоду, за О. Береговою належить перша симфонія І. Карабиця «П'ять пісень про Україну», присвячена його вчителю Б. Лятошинському, і яка представляє собою «яскравий зразок поєднання традицій симфонічного епосу і радикального жанрового новаторства. У грандіозній п'ятичастинній симфонії-епопеї з ознаками програмності органічно взаємодіють епос, лірика і драма, утілюючи ідею автора: осмислюючи події історії, митець утверджує високий патріотизм» [1, с. 49].

Наступний період в творчості митця, за концепцією О. Берегової, – це 1970-і – перша половина 1980-х років, період, коли «у літературних творах, інших видах мистецтва оспівувалась духовна велич людини, засуджувалась байдужість до України, рідної мови й культури, актуалізувалась проблема обов'язку митця перед народом і філософського осмислення сенсу людського буття, збагачувалися пошуки нових форм висловлювання і лексичних засобів. Окремі митці викривали набридлі канони соцреалізму, іронічно зображували радянську дійсність» [1, с. 50]. Цю тенденцію, за словами музикознавиці, відображає сатиричний вокальний цикл І. Карабиця «Повісті» на слова О. Куліча. Для цього твору характерні гротескність, гіперболізація образів, плакатність втілення музичного матеріалу [там само].

Водночас в цей період в українській музиці кристалізується неоромантичний напрям, що яскраво проявляється в «творчості Є. Станковича (Симфонія № 1 «Larga» для струнних, 1973; Симфонія № 4 «Lirica», 1977; Симфонія № 5 «Пасторалей» для скрипки і симфонічного оркестру, 1980), В. Сильвестрова (Четверта симфонія, 1976; вокальний цикл «Тихі пісні», 1977) та інших» [1, с. 51]. І Карабиць, за словами дослідниці, також постає «витонченим ліриком», зокрема, «у багатьох камерних творах 1970-х – першої половини 1980-х років, серед них – «Ліричні сцени» для скрипки і фортепіано

(1970), вокальні цикли «Пастелі» для сопрано і фортепіано на слова П. Тичини (1970), «Із пісень Хіросіми» для голосу і флейти на слова Е. Йонеди (1973), «На березі вічності» для голосу і фортепіано на слова Б. Олійника (1977), «Ранкова сюїта» для голосу та естрадно-симфонічного оркестру на слова В. Батюка і В. Губарця (1978–1980), «Мати» для середнього голосу та фортепіано на слова Б. Олійника (1980) тощо» [там само]. При цьому «Ліричні сцени» для скрипки і фортепіано стали зразком «романтизації і театралізації інструментального жанру» [там само].

Твори І. Карабиця 1980-х рр., за О. Береговою, є також відображенням полістилістичних тенденцій в українській музиці. Як зауважує дослідниця, «У широкому розумінні, полістилістичність – це тенденція часу, яка органічно вписується в ряд таких музичних явищ, як політональність, полігармонія, поліритмія, поліфункціональність тощо, які віддзеркалюють багатовимірність сучасного світу у свідомості людини. У вузькому значенні, полістилістика – це вид композиторської техніки, пов'язаний із включеннями цитатного плану, грою стилів (алюзії, колажі тощо). Принцип полістилістики свідчить став свідченням подальшого утвердження синтетичного типу мислення й універсальної художньої мови» [1, с. 52]. Відображенням полістилістичної тенденції у творчості І. Карабиця стала опера-ораторія-балет «Київські фрески» (1983) – «масштабна мультимедійна композиція із дванадцяти номерів-фресок, яка ґрунтується на синтезі різних видів і жанрів мистецтва: театрального, концертно-ораторіального, хореографічного й кінематографічного» [там само], а також – концерт для оркестру №3 – «Голосіння».

У мистецтві другої половини 1980-х – 90-х рр. ХХ ст. широкого розповсюдження набуває естетика постмодернізму, яка, за О. Береговою, відобразилася у творчості І. Карабиця в перегукуванні епох і стилів, пошуки нового звучання музики і нетрадиційних засобів виразності. Таким є, зокрема, «Концертино» для дев'яти виконавців (кларнета, фагота, труби, тромбона,

скрипки, контрабаса, фортепіано, вібрафона та двох ударних, 1983), що «містить містить стильові знаки композиторів різних епох і країн» [О. Берегова, с. 55]. «Оригінальним виявом естетики постмодернізму, – за О. Береговою, – став твір І. Карабиця “Music from Waterside” для скрипки, флейти, кларнета, фортепіано та ударних (1994), у якому ознаки пантеїстично-медитативного світогляду поєдналися з неоромантичними й неоімпресіоністичними засобами. Цей твір дає уявлення про останній період творчості композитора. У ньому узагальнено суперечливі моменти попередніх пошуків, виявляється філософська спрямованість творчості митця» [1, с. 56].

У 1990-ті рр., в останній період творчості, за О. Береговою, в музиці І. Карабиця, посилюється драматичний та трагічний початок. Відображенням цієї тенденції стають такі твори як «Молитва Катерини» для читця, дитячого хору та великого симфонічного оркестру (на вірші Катерини Мотрич), присвячена 60-річчю Голодомору 1932–1933 років, а також – Концерт-триптих для струнного оркестру, що, на думку музикознавиці, є драматичної кульмінацією всього творчого шляху митця [1, с. 57].

Підсумовуючи свої спостереження щодо стилю й творчої еволюції І. Карабиця, О. Берегова пише: «композитор завжди йшов у ногу зі своїм часом, іноді навіть випереджаючи або пророкуючи своєю творчістю окремі події, явища чи тенденції в духовному житті соціуму. Образний зміст творів митця надзвичайно широкий, зокрема, його завжди приваблювали вселенські ідеї в осягненні історії і сучасності. <...> У жанрово-стильовому і стилістичному аспектах композитор завжди виявляв широту й універсальність творчого мислення, новаторський підхід до традиційних музичних жанрів і форм. Уже наприкінці 1960-х років він досяг високого професіоналізму у володінні сучасними композиторськими техніками композиції (полістилістикою, серійною технікою, алеаторикою тощо). <...> Він не обмежувався якимось одним стилем чи напрямом, кожним своїм твором відкриває нові стильові орієнтири, нові грані духовного світу митця і його

епохи. Водночас, І. Карабиць глибоко проник у дух і стильові особливості музики попередніх епох, творчо переосмислив і втілив у своїй творчості необарокові, неокласичні, неоромантичні, неоімпресіоністичні, неофольклорні та інші стильові моделі, які в різних комбінаціях та у своїй сукупності стали ознакою постмодерного світогляду» [1, с. 58].

Як бачимо, стаття О. Берегової містить багато цінних та влучних спостережень щодо творчості І. Карабиця, але, на жаль, авторка лишає поза увагою саме фортепіанну творчість митця, зосереджуючись на масштабних симфонічних чи вокально-симфонічних або камерно-вокальних і камерно-інструментальних опусах.

1.3. Фортепіанний доробок І. Карабиця в музикознавчих дослідженнях

Власне, фортепіанному доробку композитора присвячені роботи С. Мірошниченко, І. Савчука, І. Ягодзинської, О. Копелюка [18, 10 –12, 24, 29]. Перші три автори обмежуються переважно розглядом циклу з 24 прелюдій митця, тоді як О. Копелюк одним з перших «виходить» на ширшу проблематику, а саме – на комплексний огляд всіх жанрів фортепіанної творчості І. Карабиця.

С. Мірошниченко розглядає цей цикл за кількома параметрами: тональним, виявляючи логіку тональних зв'язків між мініатюрами, темповим та ритмічним, які безпосередньо впливають на драматургію циклу, а також – жанровим, виявляючи в п'єсах ознаки тих чи інших жанрових моделей [18].

І. Савчук вивчає цей твір у контексті концепції екзистенційної гри, яка, на думку автора, втілюється в постійному оновленні жанрового зрізу та стилістичних пошуків. Автор дає своє трактування образного ряду циклу, виокремлюючи в ньому різні семантичні пласти. Наприклад, мініатюри № 1, 9, 15, 22 дослідник характеризує як інтимно-ліричні в яких «герой живе наче у власному світі, світі нездійснених надій та сподівань» [24, с. 129]. Третя,

сьома, чотирнадцята, шістнадцята п'єси, на думку І. Савчука, ніби розгорнуті назовні («де герой шукає свої рефлексії в екстравертивному світі»), а дванадцята та вісімнадцята – «свідчать про авторську рефлексію від “спілкування” з середовищем, що не розуміє і не намагається зрозуміти майстра» [Савчук, с. 130]. Номери 4, 5, 10, 13, 17, 19, 22, за І. Савчуком, втілюють «віру майстра в переможність вічних цінностей» тощо [там само].

І. Ягодзинська виокремлює в циклі прелюдій І. Карабиця п'ять образно-семантичних та стилістичних сфер: ліричну (п'єси №№ 1, 9, 14, 15, 22); імпресіоністичну (№№ 3, 7, 14, 16); трагічну (№№ 12, 18); переможну (№№ 4, 5, 10, 13, 17, 19, 21); величну і непорушну (№№ 2, 6, 8, 11, 14, 20, 23, 24). Крім того, як вказує авторка, в останній групі п'єс розвиваються пов'язані між собою семантичні елементи: сарказм, іронія, дисонантність світу людини [Я29, с. 150].

Дослідження О. Копелюком фортепіанної творчості І. Карабиця знайшло відображення у низці статей та дисертації. В одній зі статей також розглядаються художні особливості циклу з 24 прелюдій.

Увагу автора тут насамперед привертають «інтонаційний, ритмічний та мотивний рівні, оскільки вони допомагають осмислити семантичне навантаження як в кожній окремій прелюдії, так і в цілому циклі» [11, с. 67].

Автор також виокремлює в циклі різноманітні образно-семантичні зрізи, вказуючи на наявність п'яти «тематичних груп»: «1. споглядальна та інтроспективна лірика – №№ 1, 7, 9, 15; 2. гротескові та танцювальні – №№ 2, 11, 13, 19, 20, 23; 3. звуконаслідувальні та просторово-візуальні – №№ 3, 14, 17, 21, 22; 4. стильові алюзії (на жанрові моделі доби Бароко та Романтизму) – №№ 4, 5, 6, 8, 10; 5. трагедійні – №№ 12, 16, 18, 24. Додатковий тематичний “контрапункт” утворюють прелюдії “блюзової” стилістики – №№ 1, 7, 22» [11, с.69].

О. Копелюк в певному сенсі продовжує думки І. Савчука та І. Ягодзинської, вказуючи, що п'ять тематичних груп урізноманітнені «у

жанрово-стилістичному сенсі за критерієм моделювання свідомості ліричного героя (Я – навколишній світ). Драматургія циклу вибудовується через їх співвідношення, утворюючи певний сюжет, який починається образом ліричного героя, а завершується показом неоднозначного проблемного для людини соціуму» [11, с. 68 –69].

Автор також вказує на тональну логіку циклу, зауважуючи, що «Композитор обирає для свого циклу модель тональної драматургії циклу «24 прелюдій», впроваджену Ф. Шопеном та пізніше Д. Шостаковичем, а саме – рух по квінтовому колу у співвідношенні (паралельний – К. Л.) мажор-мінор» [11, с. 68]. Як зазначає далі О. Копелюк, «дані бітоналії утворюють між собою 12 самостійних пар, об'єднані (умовно) в мікроцикли. І. Карабиць не виписував знаки тональностей при ключі (крім № 22, g-moll). Ускладненість тонально-гармонічного мислення, фактурне розшарування, поліпластовість, поліфонічні прийоми в прелюдіях унаочнюють розширену тональність, в межах якої тональні устої очевидні або приховуються» [там само].

Завершуючи докладний та розгорнутий аналіз циклу прелюдій, автор доходить висновку, що «І. Карабиць не втрачає зв'язку з історією та часом, віддаючи данину майстрам XVIII–XX ст., продовжуючи розвивати тип тональної драматургії, закладений ще Й. С. Бахом. Драматургія романтичного двосвіття перетворюється на суголосся сучасного світу з множинними образами, перегуками часів та внутрішнім драматизмом світу людини. Однак в цілому відчувається художня цілісність твору, що базується на семантичних зв'язках мініатюр усередині циклу та образі ліричного героя, який ототожнюється з образом Автора. Отже, саме жанрова семантика та її аналіз дозволяє виконавцю досягнути масштабний цикл як художню картину світу, а його стильову єдність – як духовний універсум, що належить українському мистецтву XXI століття» [11, с. 92 –93].

В дисертаційному дослідженні, присвяченому фортепіанній музиці І. Карабиця, [12] О. Копелюк здійснює періодизацію його фортепіанної

творчості. Так, у ранній етап (1964–1975) відбувається формування індивідуального стилю, тяжіння до західноєвропейських традицій, у той час як другий етап (1976–2002) – це період творчої зрілості І. Карабиця, в якому композитор звертається до неоромантизму, розвиненої драматургії та майстерно використовує різні жанрові моделі.

Досить докладний стилістичний аналіз циклу з 24 прелюдій І. Карабиця міститься в роботі Ч. Хань. Автор звертає увагу як на фактурні та технічні засоби у п'єсах (гамоподібні пасажі, терцієві пасажі, акорди тощо), так і на конкретні стильові алюзії, вбачаючи, наприклад, у Прелюдії №7 зв'язки з одного боку з «типовою стилістичною інтонацією джазу та поп-музики», а з іншого – з шопенівським етюдом №7 op.25 (завдяки викладенню основної мелодичної лінії в басовому регістрі в лівій руці та акордовому акомпанементу в правій), а у Прелюдії №18 – фактурні та інтонаційно-образні зв'язки з першою частиною Сонати №14 Л. ван Бетховена [31, с. 281]. Автор також вказує на гумористичний пласт в циклі прелюдій (саме гумористичний, а не тільки гротескний чи іронічний, як пишуть інші дослідники) і його втілення в тому числі через інтонації популярної та циркової музики (прелюдії №№ 11, 17, 20, «циркові» формули акомпанементу у Прелюдії №11) [31, с. 282]. Насамкінець автор робить висновок щодо виконавських особливостей циклу з 24 прелюдій: «У циклі змальовано широкий образно-звуковий світ, доволі складний для піаністичного втілення. Творчо-індивідуалізований підхід піаніста у прочитанні твору повинен увібрати широкий спектр образно-змістового насичення, часто різко контрастного. Для виконавця важливим лишається втілення авторської орієнтації п'єс циклу на три основоположні художні пласти — народно-музичне мислення та фольклорну жанровість, стилістичні елементи музики видатних майстрів у ретроспективному втіленні, деякі особливості тих стилів, що існують та розвиваються паралельно з так званою серйозною музикою (джаз, поп-музика). До того ж, наявність такого різнопланового фундаменту зумовлює не тільки різнобічне охоплення

можливої для прелюдії сфери жанрового змісту, а й розгалуженість перехресно-сміслових зв'язків між частинами циклу» [там само].

Висновки до Розділу 1. Українська музика ХХ ст., зокрема фортепіанна, останнім часом все більше привертає увагу науковців. Вони вивчають особливості її розвитку, а також – композиторський стиль та фортепіанний доробок І. Карабиця.

Виявлено, що ґрунтовна розвідка стосовно розвитку української фортепіанної музики у ХХ ст. належить Г. Ніколаї. Авторка описує шлях вітчизняного фортепіанного мистецтва від засвоєння загальноєвропейських романтичних традицій та увиразнення національного початку завдяки зверненню до фольклорних джерел до стилістичного оновлення та опанування новітніх композиторських технік та кристалізації національного стилю на новому рівні з урахуванням найбільш новаторських надбань минулого століття. Попри безперечну змістовність та ретельність наукової розвідки та широке охоплення матеріалу, авторка, наводячи приклади втілення тих чи інших стильових тенденцій у творчості різних композиторів, ніде не згадує творів І. Карабиця, що зайвий раз підтверджує актуальність нашого дослідження.

Індивідуальний стиль І. Карабиця та його фортепіанну музику досліджують Г. Степанченко, Л. Кияновська, О. Берегова. Розвідки, присвячені фортепіанній музиці композитора, належать І. Ягодзинській, І. Савчуку, С. Мірошніченку, О. Копелюку.

Більшість дослідників сходиться на тому, що стиль І. Карабиця тяжіє до масштабних концепцій, драматизму, осягнення глобальних проблем людини і світу. Композитор застосовує різні техніки, що склалися в музиці ХХ ст., цитати та алюзії на твори минулих епох, полістилістику, синтезує національні фольклорні витоки. В наукових розвідках, присвячених фортепіанній музиці композитора, найбільшу увагу приділено стилістиці, драматургії та образному

змісту циклу 24 прелюдій. Водночас здебільшого поза увагою науковців залишаються особливості побутування фортепіанних творів І. Карабиця в сучасній творчій практиці та особливості їхньої виконавської інтерпретації.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ І. КАРАБИЦЯ

2.1. Стильові особливості та виконавські завдання циклу 24 Прелюдій І. Карабиця

В цьому підрозділі ми розглянемо особливості виконавської інтерпретації циклу з 24 Прелюдій та циклу з П'яти мініатюр. Це видається важливим в ракурсі обраної теми, оскільки цикл прелюдій входить до репертуару студентів музичних навчальних закладів середньої та вищої освітньої ланки. Виявлення специфіки інтерпретації цих творів стане в нагоді у навчальному процесі при опануванні їхніх специфічних художніх та технічних складнощів.

Окремою областю дослідження «24 прелюдій» І. Карабиця є специфіка виконавської інтерпретації, чому і присвячено наш виконавський аналіз. Оманлива технічна легкість першої прелюдії (№ 1, *Andante*) зумовлена її композиторським задумом – відтворення медитативності, споглядальності та разом з цим – світлої лірики. Використання прозорості, необтяжуючої фактури спрощує це завдання лише з технічного боку. За простотою та легкістю виконання приховане майстерне володіння інструментом. У примхливому характері другої прелюдії (№ 2, *Moderato e capriccioso*) півтон виступає у якості ключової інтонації. Інтонування мелодії ускладнюють постійні стрибки на широкі інтервали, які супроводжуються дімінуцією. Гротескність номеру переривається ліричною серединою з фактурою хорального типу, різка зміна якої потребує від виконавця миттєвого образного перевтілення.

Колористичні можливості фортепіано представлені у третій прелюдії (№ 3, *Allegro*). Так, дзвоновість відтворюється через використання високого регістру та специфічних ритмоформул, швидкий темп потребує від піаніста філігранної техніки та чіткої артикуляції, що виокремлюється на фоні

попередніх прелюдій І. Карабиця. Четвертий номер (№ 4, *Allegretto*) відрізняється постійним остинато, яке проходить у різних голосах фактури. Теситурно розташування мелодії близьке до остинатного супроводу у лівій руці, що змушує контролювати піаніста силу натиску клавіш. Технічної майстерності та володіння філігранною дрібною техніку потребує п'ята прелюдія (№ 5, *Vivo*), в якій мелодія розгортається по всьому діапазону фортепіано. Мініатюра, жанрова основа якої близька етюд, є втіленням ігрового начала, а її мелодія розвивається гамоподібно та по звуках акордів.

Контрастом звучить шоста прелюдія (№ 6, *Pesante*), жанрова основа якої наближується до пасакалії. Піаністу пропонується акордова та октавна техніки. Пунктирний ритм мелодії потребує плавної зміни акордових структур. Авторська концепція пасакалії зумовлює використання середнього та низького регістрів, з включенням високого в кульмінації. Такий хід асоціюється із просвітленням, який переривається низходженням теми *basso ostinato* у низький регістр. Якщо шоста прелюдія втілює барокові традиції, то сьома (№ 7, *Andante espressivo – Andante rubato*) написана у джазовій манері та потребує від піаніста досвіду роботи у різних стильових напрямках. Гамоподібні пасажі перетворюються майже у висхідне *glissando* та миттєво змінюються триголосним хоралом із фігураційним супроводом у басовому голосі.

Містичність та загадковість восьмої прелюдії (№ 8, *Moderato*) реалізується через постійний контрапункт у басовому голосі. Мелодія, яка концентрується у близьких дисонуючих інтервалах, розгортається до розсипи шістнадцятих. Восьма прелюдія нагадує стиснуту пружину, яка віддає свою напругу наприкінці мініатюри, а монолітність номеру складає основну виконавську складність. Дев'ята мініатюра (№ 9, *Moderato*) є триголосною прелюдією, голоса якої як засновують свій шлях розвитку, так і об'єднуються та звучать терціями і у подальшому представлені в акордовому викладенні. Дана мініатюра є зоною емоційного спаду, в ній повертається споглядальність

та ліричність, які були представлені у першому номері циклу. Вокальна основа десятої прелюдії (№ 10, *Andante, rubato e recitando*) зумовлена використанням в мелодії остинатності, змінних ритмічних структур з рухом мелодії на близькі інтервали, форшлагів, які імітують тонкощі вокальної мелізматики. Інструментальна природа поступається «вокальному інтонуванню», яке втілено і в монодичності висловлювання.

Одинадцята прелюдія (№ 11, *Vivo*) починається ізольованими тонами, а півтон стає ключовою інтонацією, що вже було представлено у другій прелюдії. Мелодія мініатюри розвивається через поступове ущільнення фортепіанної фактури і окрім ізольованих тонів представлена у вигляді альбертієвих басів, мелодичних терцій та акордової техніки. Наступний номер (№ 12, *Lento*) драматично напружений, він ніби віддзеркалює внутрішні переживання героя. Синкопи у низькому регістрі схожі на втілення року та неминучості. Хвилеподібний рух мелодії переривається стрибками на широкі інтервали, які асоціюються із невизначеністю. Мініатюра потребує майстерність не тільки образного, але і внутрішньо-психологічного перевтілення.

Вальсова природа тринадцятої прелюдії (№ 13, *Moderato, 3+3+2*) відзначена граціозною мелодією, яка втілюється у різних ритмічних структурах. Середина мініатюри (*Andantino*) звучить немов постлюдія, в якій відчувається опора на триголосну поліфонію, яка, втім, не отримує значного розвитку. Цей «монолог» переривається початковими інтонаціями «вальсу», які бравурно завершують мініатюру.

Досить масштабною є чотирнадцята прелюдія (№ 14, *Andante*), яка виокремлюється на фоні вже розглянутих нами мініатюр. Окрім цього, слід відзначити її насиченість різними емоційними станами, різноманітням фактурних рішень та поліфонічних прийомів. В центрі циклу – п'ятнадцята прелюдія (№ 15, *Andantino*), для якої притаманний хоральний тип викладення і як наслідок – умиротворення та спокій, що відзначено мажорним

забарвленням мініатюри (*Des-dur*). Невелика *quasi*-каденція заснована на хвилеподібному русі мелодії та відтворює швидкоплинність номеру.

Світлу лірику продовжує наступний номер (№ 16, *Andantino rubato*) циклу, мелодія якого хвилеподібна та низходить досягнувши вершини на третій долі (розмір 6/8). І. Карабиць використовує регістрове співставлення та теситурно відтінює голоси, що спрощує виконання поліфонічної тканини.

Фанфарність та бравурність представлені у сімнадцятій прелюдії (№ 17, *Allegretto*). Проте, в середині мініатюри на перший план виходить пісенність, яка досягається за рахунок використання укрупнених тривалостей. Композитор вводить фігурації шістнадцятих, які надають мініатюрі вишуканості.

У мелодиці вісімнадцятої прелюдії (№ 18, *Lento*) переважає інтервал септими, який уособлює невизначеність та постійні пошуки. Композитор використовує широкий регістровий спектр та викладає тему п'єси уздовж всього діапазону фортепіано.

Дев'ятнадцята прелюдія (№ 19, *Allegro*) є втіленням скерцозності та гротескності. Мелодія складається з коротких обривчастих мотивів, які і обрамлюють мініатюру. В центрі номеру зберігається пульсуючий пунктирний ритм, який безперервно звучить на фоні фігурацій.

Двадцята прелюдія (№ 20, *Allegro furioso*) починається викладенням мелодії в октаву. «Лютий» (*furioso*) характер мініатюри відображено через стрімкі гамоподібні пасажі, а містичність досягається через розсереджені тони восьмих. В середині номеру композитор поступово нашаровує тони до їх кластерного звучання, які у подальшому чергуються із «репліками».

Джазова стилістика відчувається у середньому розділі двадцять першої прелюдії (№ 21, *Moderato*), для якої властива фанфарність у басовому голосі на початку експонування теми. Серед прийомів розвитку І. Карабиць вводить пульсуючу ритміку на слабкі долі, хвилеподібні фігурації та розмірений рух мелодії.

Монолітність двадцять другої прелюдії (№ 22, *Andante*) забезпечує безперервний мотив у верхньому регістрі. Власне мелодія однологосна та представлена у басовому голосі.

У наступній прелюдії (№ 23, *Allegro*) акордова техніка використовується тільки у середній частині, у вигляді хоралу. Основна тема складається з постійних стрибків восьмих, які додають їй візерунковості. Вони перериваються короткими пасажами та переходять у монументальне октавне викладення.

Остання прелюдія (№ 24, *Animato*) циклу демонструє співставлення різних образів, які досягають широким спектром виражальних можливостей фортепіано. Мініатюра починається з маршу-ходи, яка заміщається фігураціями з джазовим відтінком. У подальшому композитор використовує акордову техніку, щільну фактуру та дисонуючі гармонії.

2.2. Особливості інтерпретації циклу 24 Прелюдій І. Карабиця в сучасній творчій практиці

Фортепіанні твори І. Карабиця сьогодні здобули вже доволі велику популярність в Україні і відомі також і за її межами, це стосується й прелюдій.

Першою виконавицею циклу 24 Прелюдій Стала Ольга Лифоренко [2].

Ноти твори видавалися тричі у видавництві «Музична Україна» та потім у США й утретє — Фондом Володимира Горовиця як приз переможцям конкурсу піаністів [там само].

Судячи із відеозаписів, наявних у вільному доступі в мережі, його доробок увійшов у репертуар таких досить відомих українських піаністів, викладачів та концертуючих музикантів, як Артемом Ляхович (Київська муніципальна академія ім. Р. Глієра), Наталія Гуцул (Львів національна академія музики ім. М. Лисенка), Андрій Бондаренко (Київський національний університет культури і мистецтв), Олег Копелюк (Харківський національний

університет мистецтв ім. І. П. Котляревського) та ін. Відомо, що ще за життя І. Карабиця його фортепіанні твори також увійшли до списку обов'язкових творів на Міжнародному конкурсі ім. В. Горовиця і виконувались його учасниками.

Для кращого розуміння особливостей побутування творів І. Карабиця і, зокрема, його циклу з 24 Прелюдій розглянемо доступні на сьогодні у записі виконавські версії цього циклу.

Безумовний інтерес представляє запис вибраних мініатюр з циклу, здійснений Андрієм Бондаренком. Він є випускником Київської середньої спеціальної музичної школи ім. М. Лисенка, пізніше (у 2000 р.) закінчив Національну музичну академію України ім. П. І. Чайковського як піаніст (клас професора Валерія Козлова) та композитор. Варто одразу відмітити, що А. Бондаренко навчався як композитор саме в класі І. Карабиця і, відповідно, мав можливість на основі досвіду безпосереднього спілкування скласти доволі повне уявлення про індивідуальний стиль та особливості творчого процесу митця. Таким чином, інтерпретація п'єси циклу цим виконавцем може вважатися якщо й не еталонною, то, без сумніву, такою, що може дати цінний матеріал для роздумів молодим виконавцям, що починають вивчати твори І. Карабиця.

На сьогодні авторів дослідження не відомо, чи виконував А. Бондаренко весь цикл 24 Прелюдій повністю, на офіційному каналі піаніста на платформі YouTube наявні записи перших 10 мініатюр, а також – прелюдій №№11, 12, 13, 14, 15 та 17. Запис та розміщення матеріалів на каналі здійснювались протягом 2023 та 2024 рр.

Розглянемо виконання А. Бондаренком кожної з прелюдій детальніше.

Прелюдія №1. Виконання цієї п'єси відрізняється ліричною задушевністю та теплотою. Піаніст виразно інтонує основну мелодичну лінію в партії правої руки, дуже м'яко і прозоро виконує акорди супроводу. Коли в середньому розділі мініатюри, дещо більш схвильованому за характером,

фактура поліфонізується, контрастні мелодичні лінії в різних голосах отримують у виконання А. Бондаренка індивідуальне темброве забарвлення. Піаніст володіє гнучким *rubato* і використовує його в цій мініатюрі доволі вільно, що допомагає підкреслити елементи джазової стилістики в цій мініатюрі (зокрема, йдеться про певні характерні мелодичні та гармонічні звороти) та викликає асоціації з імпровізацією в класичному джазі 30-40-х рр. XX ст.

Прелюдія №2. В цій мініатюрі піаніст повною мірою втілює її меланхолійно-скерцозний характер. Він виразно інтонує ходи на хроматичні інтервали в основній мелодичній лінії як темі крайніх крайніх розділів, так і в тематичному матеріалі середнього розділу. Хоча між матеріалом крайніх частин та середньої є певний контраст, і в середньому розділі наявна драматургічна кульмінація, А. Бондаренко не надто сильно їх підкреслює, витримуючи всю мініатюру переважно в одному споглядальному характері із відтінком смутку та натяками на скерцозність (що задається з самого початку авторською ремаркою *capriccioso*).

В *Прелюдії №3*, що має риси мінімалістичної композиції піаніст робить акцент на механістичній повторюваності, вже закладеній в авторському тексті, практично не намагаючись урізноманітнити звучання в майже однакових фігураціях шістнадцятих, однак дуже вдало підкреслює зовсім незначні зміни, які вносить композитор під час повторення практично однакових фактурних ланок.

Прелюдія №4 у виконанні А. Бондаренка відрізняється значно вищим рівнем експресії, ніж попередні мініатюри і, незважаючи на те, що нам невідомо, чи мав піаніст певну цілісну концепцію всього циклу, вона сприймається як перша вагома драматургічна кульмінація в опусі. Піаніст починає її доволі стримано в емоційному плані, звучання фактури на початку є досить сухим, «графічним», але в середньому розділі, побудованому на новій темі із пісенно-фольклорним корінням, виконавець поступово «виходить» на

на яскраву кульмінацію із майже «дзвіноподібним» звучанням щільної акордової фактури і потім, в репризі, робить майстерний динамічний спад.

Монодійна за складом *П'ята прелюдія* виконується А. Бондаренком в кращих традиціях п'єс в дусі *perpetuum mobile*, на єдиному диханні, із дуже рівномірними динамічними підйомами і спадами, практично без підкреслення окремих тонів мелодичної фігурації. Безперервний «біг» шістнадцятих грається із застосуванням сухого, дуже чіткого, «ударного» туше, що натякає на стилістику барокових прелюдій або токат і звуковий образ клавесину, хоча вони й втілені за допомогою сучасної дисонантної гармонічної мови.

Прелюдія №6. втілюється піаністом у відповідності до авторської ремарки *pesante*, акордова фактура звучить насичено й потужно, водночас піаністом підкреслюються й суто поліфонічні моменти. Наприклад, коли в одному з голосів з'являються видовжені тони (половинні або цілі тривалості), то акорди в іншому голосі граються м'якше, більш приглушено, щоби не «перебити» звучання довгих нот. У виконанні А. Бондаренка великого драматургічного значення набуває пунктирна ритмоформула, що пронизує музичну тканину протягом всієї п'єси і, відповідно, ретельно підкреслюється піаністом кожен раз в кожному з голосів.

Прелюдія №7 повертає слухача у стихію джазової імпровізації, що створює певну драматургічну «арку» з першою мініатюрою циклу. Тут на перший план знову виходить агогіка як основний засіб виконавського втілення музичного образу. А. Бондаренко дуже вдало підкреслює різницю між рівними акордами супроводу у партії правої руки і дуже примхливою в ритмічному плані мелодією в лівій руці, в останній він робить дуже гнучкі затримки або прискорення, при цьому залишаючись в межах метричної «сітки», яку задає акомпанемент. Також у звуковому втіленні основної мелодичної лінії звертають на себе увагу співоче *legato* та густий оксамитовий «віолончельний» тембр.

У *Прелюдії №8* А. Бондаренко також, як і в *Прелюдії №3*, підкреслює закладену в авторському тексті механістичність. Органний пункт на звуці *fis* в басу та короткі, відокремлені паузами фрази, побудовані на дисонуючих інтервалах, виконуються піаністом навмисне дуже рівно, метрично, із дуже незначними динамічними змінами, що врешті решт викликає в слухача відчуття тривоги, створюючи доволі моторошний образ злої сили.

Прелюдія №9 виконується А. Бондаренком на початку дуже стримано, хоча дисонуючі інтервальні ходи як в основній мелодичній лінії, так і в голосах супроводу містять приховану експресію. Фактура подається знову доволі сухо, «графічно», із скупюю педалізацією. Далі фактура ущільнюється, напруга поступово наростає, і в середньому розділі піаніст робить потужну кульмінацію. Реприза також виконується емоціно стримано, навіть дещо відсторонено. В цій мініатюрі у версії А. Бондаренка навіть відчувається певний брак агогічних відхилень та мікродинаміки, але маємо підстави вважати, що це є частиною художнього задуму інтерпретатора.

Прелюдія №10 на відміну від попередніх п'єс у виконавському втіленні А. Бондаренка набуває дуже високого рівня експресії, піаніст приділяє увагу тонким емоційно-психологічним деталям. Наслідком цього стає ретельна деталізація мікродинаміки в середині фраз. Дуже привабливою рисою цієї інтерпретаційної версії стає *Прелюдії* стає дуже поступове нагнітання експресії та зростання динаміки протягом тематичного розвитку з виходом на потужну кульмінацію і потім також дуже поступове згортання динаміки і «танення» звучності в останніх тактах мініатюри. Така драматургічна хвиля справляє сильне емоційне враження на слухача.

Також А. Бондаренко дуже вдало підкреслює діалоги між двома різними тематичними елементами («загадковою» хоральною акордовою послідовністю із ремаркою *pianissimo*, яка потім стає звучить дедалі потужніше, ніби наближаючись здалеку та експресивною мелодією із ходами на збільшені інтервали із явно вираженим грецьким або східним колоритом)

за допомогою артикуляції та характеру туше. Акорди виконуються максимально зв'язно, м'яким туше, тоді як мелодія по-перше, розчленовується на дрібні мотиви, хоча й не втрачає цілісності, а по-друге, грається значно більш акцентовано, штрихом, що іноді навіть трохи нагадує *marcato*.

Прелюдія №11 у версії А. Бондаренка знову відсилає до жанрового прообразу токати. Тут попри певну звукову одноманітність також в завуальованому вигляді присутня драматургічна та динамічна хвиля з поступовим наростанням напруги та динаміки до кульмінації та поступовим спадом в репризі.

Прелюдія №12 у виконанні піаніста відрізняється виразним інтонуванням кантилени при відносно однорідному метроритмічному русі, без значних агогічних відхилень. Завдяки не надто широкому використанню агогіки ліричне висловлювання в цій п'єсі не сприймається як надто особистісне і суб'єктивне, Прелюдія в цій виконавській версії має радше лірико-філософський характер.

Виконання *Прелюдії №13* демонструє прекрасне розуміння А. Бондаренком полістилістичності як однієї з характерних рис творчості І. Карабиця і стильових алюзій в конкретних п'єсах. Вся тринадцята мініатюра циклу побудована на дещо ностальгічному, дещо іронічному обігруванні певних типових «кліше» романтичної фортепіанної музики. До таких слід віднести, зокрема, приховану вальсовість, «жемчужні» пасажі з широким діапазоном у високому регістрі, пісенну кантиленну тему-мелодію в середньому розділі, що супроводжується терцієвими співставленнями гармоній, еліптичні звороти (секвенції, побудовані на домінантових ланцюжках, в гармонічному плані крайніх розділів). Все це викликає у свідомості слухача своєрідний збірний образ романтичної мініатюри.

Піаніст виконує цю п'єсу в відповідному дусі, зосереджуючись на підкресленні чуттєвої краси звучання інструменту, блиску пасажів, барвистості гармонії, тембрових та регістрових контрастах. Педалізація в цій

п'єсі також стає значно менш скупю порівняно з іншими мініатюрами, що також відповідає принципам романтичного піанізму.

Прелюдія №14 трактується музикантом у споглядальному лірико-філософському ключі, при цьому піаніст поєднує майстерність у втіленні імітаційної поліфонії з широким використанням агогіки та імпресіоністичною колористичністю. Тут він досить рясно використовує педаль, створюючи вишукані нашарування гармоній. Завдяки застосуванню таких виконавських прийомів окремі фрагменти Прелюдії починають нагадувати п'єсу «Шибениця» з сюїти М. Равеля «Нічний Гаспар».

Прелюдія №15 також подається А. Бондаренком досить стримано в емоційному плані, превалує інтелектуальний початок, до чого, можливо, спонукає складна поліфонічна фактура п'єси.

Прелюдія №17 натомість демонструє численні образні перевтілення: тут і яскрава емоційність у фанфарних акордових формулах на початку мініатюри, і експресивна кантілена, і інтригуюче *pianissimo* у таємничо-скерцозних фрагментах. Загалом ця п'єса у виконанні А. Бондаренка сприймається як сторінка партитури музики до кінофільму, що закладено й в самому тексті твору, композиція та драматургія якого тяжіє до монтажного типу.

Загалом інтерпретації А. Бондаренка властиве домінування інтелектуального початку над чуттєво-емоційним, раціональність та виваженість, а також, переважно «графічне» трактування музичної тканини. Найбільш цікавими, цінними та певною мірою вартими наслідування в цій інтерпретації авторіві магістерського дослідження видаються такі її риси як підкреслення механістичного початку, оскільки однією з важливих тем творчості І. Карабиця є проставлення людини та її внутрішнього світу та бездушних зовнішніх злих сил (зокрема, тоталітарної політичної системи); яскравий показ різних стильових алюзій в окремих п'єсах; принцип поступового нагнітання та спаду напруги та експресії, що справляє сильне

емоційне враження, майстерне використання агогіки там, де музикант вважає це доцільним.

Ще одна варта уваги інтерпретація Прелюдій І. Карабиця належить Артему Ляховичу. Він також є випускником Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (2004), класу фортепіано І. Рябова, у 2007 р. він також закінчив асистентуру-стажування в цьому ж закладі під керівництвом І. Рябова і Т. Рощиної. У 2002–08 рр. викладав спеціальне фортепіано в Київській спеціальній музичній школі-інтернаті ім. М. Лисенка, у 2008–14 рр. – у Національній музичній академії України і паралельно – у Київському інституті музики ім. Р. Глієра (згодом – Муніципальній музичній академії ім. Р. Глієра).

В мережі, на офіційному YouTube-каналі цього закладу наявний запис фрагменту концерту-лекції піаніста, датований 2020 р., на якому він виконав останні три мініатюри циклу. Інтерес представляють коментарі, які дає виконавець до кожної з п'єс. Щодо прелюдії №22 А. Ляхович зазначає, що вона є прикладом того, як сучасний композитор може використати суцільну діатоніку у небанальний спосіб (що наприкінці ХХ ст. є дуже складним завданням). Дійсно, якщо гармонічний план інших прелюдій циклу спирається або на розширену тональність, або на атональність, тільки в останніх тактах дістаючись певного тонального центру, то в Прелюдії №22 композитором використано тональність g-moll в чистому вигляді, і гармонічний план є свідомо максимально спрощеним, зводячись буквально до трьох основних тональних функцій. При цьому завдяки оригінальним фактурним, мелодичним та ритмічним рішенням мініатюра дійсно має дуже свіже і сучасне звучання. Використання «чистої» тональної фарби, простих гармоній та виразної мелодичної лінії надає п'єсі меланхолійного та ностальгійного відтінку. В такому дусі її й інтерпретує А. Ляхович, як і А. Бондаренко а Прелюдії №13 звертаючись до стильових ознак та прийомів романтичного та імпресіоністичного піанізму. Сюди відноситься й рясна педалізація, завдяки

якій виникають видовжені ноти (із так званими «французькими лігами»), що поступово згасають, і гра регістровими та тембровими барвами (зокрема, «кришталеве» звучання акордового остинато в верхньому регістрі, яке сам піаніст у вступному коментарі до п'єси порівнює чи з краплями, що падають, чи зі звуком буддистських дзвоників), і вільне трактування метроритму, з дуже яскравими й помітними агогічними відхиленнями. Показовим також є те, що жанровий прообраз цієї мініатюри виконавець вбачає в танго, п'єса є, за його словами, дуже опосередкованим і дуже поетичним відлунням цього танцю. Ймовірно, на таку думку його наштовхнуло як синкоповане ритмічне остинато в верхньому регістрі, так і інтонаційний стрій основної мелодичної лінії в середньому регістрі.

Водночас, якщо у Прелюдії №22 А. Ляховичем розкривається саме романтично-імпресіоністичний звуковий образ фортепіано, то наступні п'єси – передостанній та фінальний номери циклу – піаніст трактує цілком в дусі токатно-ударного «жорсткого» піанізму ХХ століття, що логічно випливає з характеру тематизму та інших особливостей тексту творів. Виконання обох п'єс відрізняється дуже чіткою і рівномірною і водночас пружною ритмічною пульсацією, поступовим нагнітанням напруги та наростанням динаміки, віртуозним розмахом і «фресковим» масштабним звучанням в кульмінаціях.

У Прелюдії №23 ефект наростання звучності досягається піаністом, зокрема й завдяки педалізації. Експозиційний розділ виконується ним взагалі без педалі, дуже сухо та чітко, там де це потрібно музикант демонструє прекрасну навичку зв'язної гри без допомоги педалі. Педаль підключається далі, під час активного руху до кульмінації та безпосередньо під час неї самої.

Важливими для розуміння характеру інтерпретації А. Ляховича є коментарі піаніста до останніх двох мініатюр циклу.

Щодо Прелюдії №23 музикант зазначає, що в ній втілено «образ часу» і проводить паралель з творами інших радянських композиторів, що були

написані як і прелюдії І. Карабиця в 70-ті рр. Зокрема, музикант згадує Третій фортепіанний концерт Т. Хреннікова, Третій концерт Р. Щедріна. На думку А. Ляховича, така асоціація в той час була доволі актуальною, можливо, через гостре відчуття митцями перебігу часу та передчуття різких змін в усіх сферах життя у майбутньому.

Ймовірно своєрідним знаком, що вказує на «відлік часу» є остинатний рух на чвертей в басу (який також нагадує й про «блукаючий бас» в джазовій музиці). Саме цю фігуру А. Ляхович виконує максимально рівно й чітко.

Фінальну прелюдію музикант і у вербальному коментарі, й власне у виконанні подає як узагальнений масштабний образ злої механістичної сили. Піаніст порівнює Прелюдію №24 І. Карабиця з аналогічними п'єсами в циклах Ф. Шопена і Д. Шостаковича і доходить висновку щодо унікального трактування українським митцем заключної п'єси, оскільки 24-та прелюдія Ф. Шопена демонструє особистістний лірико-драматичний образ, що в процесі розвитку досягає трагічної розв'язки, в циклі Д. Шостаковича фіналом є, за словами А. Ляховича, «іронічний, але безневинний галоп». Тому в цьому сенсі фінал циклу 24 Прелюдій І. Карабиця дійсно відрізняється від аналогічних творів інших композиторів. В цій п'єсі композитор пропонує не оптимістичне, але переконливе і, на жаль, досить реалістичне бачення теми «людина і світ» і дає, якщо не безнадійно трагічну розв'язку, то концентрований образ тієї сили, проти якої варто боротися.

Це певною мірою й відображене в інтерпретації А. Ляховича.

До творів І. Карабиця, як вже було сказано, зверталась і львівська піаністка Наталія Гуцул. Вона є доценткою кафедри спеціального фортепіано та провідним концертмейстером Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, викладачем фортепіано Львівського державного музичного ліцею ім. С. Крушельницької. Навчалась в Івано-Франківській музичній школі № 1 (в класі Г. Кланічки), в Івано-Франківському державному музичному училищі ім. Д. Січинського (клас Б. Сербинської Б.) та у Львівській державній

музичній академії ім. М. Лисенка (клас Б. Тихонюка). Починаючи з 2015 р. піаністка є активною учасницею міжнародних проєктів музичної агенції *KLK New Music*, у рамках співпраці з якою вона записала більш ніж 100 творів сучасних композиторів з різних країн світу, зокрема Китаю, США, Італії, Кореї, Японії, Англії, Польщі, Канади, Іспанії та ін.

У вільному доступі на офіційному YouTube каналі музикантки наявний запис лише Прелюдії №22 І. Карабиця (також піаністкою викладений запис його фортепіанної п'єси «Самотність»).

Особливістю виконання цієї п'єси піаністкою є побудова яскраво вираженої звукової перспективи, трьох різних за характером звучання шарів фактури. Це акордове остинато в верхньому регістрі в партії правої руки, що виконується музиканткою гострим штрихом *staccato*, із підкресленням синкопованої ритміки завдяки яскравим акцентам та їхньому перенесенню на різні долі такту. Це також основна мелодична лінія в середньому регістрі, що звучить доволі цільно у виконанні музикантки, незважаючи на те, що весь час переривається паузами (у виконанні А. Ляховича ці паузи перетворюються на повільне затухання подовжених гармоній).

Основна тема-мелодія інтонується *legato* і виконується м'якішим туше, ніж остинато в правій руці. Третім самостійним шаром фактури є матеріал, який проводиться в басовому регістрі і вступає в діалог з основною мелодією. Завдяки штриху *marcato* він набуває у виконанні Н. Гуцул дещо скерцозного відтінку. Так в зовсім невеликій за обсягом мініатюрі піаністкою створюється прихована сюжетність та діалогічність, а також – одночасний контраст, своєрідна об'ємна тривимірنا картина.

Слід наголосити на дуже помітній різниці в інтерпретації Прелюдії №22 А. Ляховичем та Н. Гуцул. Якщо А. Ляхович втілює в цій п'єсі романтичну та імпресіоністичну стилістику, то Н. Гуцул, по мінімуму застосовуючи педаль та широко застосовуючи гострі пружні штрихи, підкреслює танцювальний прообраз п'єси та перебуває ближче до токатно-ударного піанізму ХХ –ХХІ

ст. Її трактування фортепіанної фактури в прелюдії є скоріше графічним, ніж живописно-колористичним.

У жовтні 2018 р. Весь цикл 24 Прелюдій І. Карабиця виконувався в Хмельницькій філармонії піаністом Артемом Нікулінім із вступним словом вдови композитора, докторки мистецтвознавства, професорки Мар'яни Копиці, однак, запис цього концерту віднайти не вдалося.

П'єси з циклу 24 Прелюдій І. Карабиця виконуються не лише українськими піаністами, але й їхніми закордонними колегами. В мережі, наприклад, наявний запис, Прелюдії №10, здійснений Анною Гелер, піаністкою, що є засновницею онлайн-проекту «Moving Classics», в рамках якого вона записує твори сучасних композиторів.

Музикантка трактує цю мініатюру в імпресіоністичній стилістиці, приділяючи увагу довгому звучанню й затуханню звуків, примхливій агогіці у виконанні основної мелодії. В неї переважає медитативно-споглядальний характер, кульмінація, що у виконанні А. Бондаренка була подана дуже драматично, в її версії дещо завуальована. Загальний темп виконання також є повільнішим, ніж в версії А. Бондаренка.

В коментарі до виконання піаністка вказує на архаїчний, середньовічний колорит п'єси, що досягається, зокрема, завдяки квартовим гармоніям, вона також проводить паралель з прелюдією К. Дебюссі «Собор, що потонув», а також зазначає, що основна мелодична лінія п'єси нагадує про григоріанський спів.

Про визнання художньої цінності циклу не лише в Україні, а й в світі свідчить факт видання його партитури в США музичним видавництвом «Duma Music».

2.3 24 Прелюдії І. Карабиця як навчальний репертуар у мистецьких закладах освіти

Сьогодні в Україні фортепіанні твори І. Карабиця, зокрема прелюдії, активно виконуються не лише вже сформованими зрілими музикантами, але й майбутніми професіоналами, студентами вищих мистецьких навчальних закладів та навіть учнями музичних шкіл, що свідчить про успішне запровадження цих творів в навчальний процес.

Безумовно, цьому сприяє започаткований на базі Бахмутського музичного коледжу конкурс для учнів мистецьких навчальних закладів середньої ланки, в програму якого входить обов'язкове виконання творів І. Карабиця. Також студентами цього закладу регулярно проводяться тематичні концерти, зокрема, з вокальних і фортепіанних творів митця. Останні з таких заходів відбулися вже в евакуації, в місті Кам'янець-Подільський на Хмельниччині, куди був вимушено переміщений коледж у зв'язку з повномасштабною російською агресією.

За свідченням Маріанни Копиці, «київська дитяча музична школа імені Стефана Турчака, де працює випускниця Євгена Станковича, композиторка Тетяна Бачул, запитала чи можна викладачам зробити перекладення прелюдій 1 — 6 на чотири руки. Я, звичайно, дала дозвіл, згодом попросила їх дати мені ноти й вислала цей варіант до школи в Торецьк. Тож ці п'єси там теж тепер у репертуарі» [2].

Таким чином, в середніх навчальних закладах прелюдії І. Карабиця продовжують своє життя як навчальний репертуар не лише в курсі спеціального інструмента, а й в сфері ансамблевого музикування, що робить їх доступними для учнів молодшого віку, оскільки піаністичні труднощі рівномірно розподіляються між двома партіями.

Також прелюдії І. Карабиця регулярно виконуються й студентами інших навчальних закладів, в мережі наявний запис з концерту, на якому студентка 2 курсу Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського А. Добіна виконує прелюдії №№19, 20 і 21. Її версія, хоча, можливо, й поступається глибиною художнього задуму інтерпретаціям піаністів, що розглядалися

вище, ти не менш, демонструє вже досить високий рівень професійної майстерності, приваблює яскравою емоційністю та артистизмом.

В інтерв'ю, яке вже цитувалося вище, Маріанна Копиця зазначає, що цикл 24 прелюдій неодноразово проходився зі студентами в класі А. Ляховича [2].

У Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського активним пропагандистом творчості І. Карабиця став сьогодні доцент кафедри спеціального фортепіано Олег Копелюк. Ще під час навчання, спочатку у якості студента, потім асистента-стажиста, він виконав Третій фортепіанний концерт композитора, П'ять мініатюр для фортепіано, прелюдію і токату та інші твори. Однак в мережі немає записів циклу 24 Прелюдій саме у його виконанні.

Дуже показовим і, безумовно, позитивним моментом є те, що твори І. Карабиця, зокрема, 24 Прелюдії, знаходять своє місце у навчальній практиці не лише в Україні, а й за кордоном. Про свідчить, зокрема, факт виконання творів митця литовськими студентами разом з творами інших українських композиторів в рамках проекту «Muzikinė Kryžkelė» – «Музичні Перехрестя». Це українсько-литовський музичний проект, що втілюється у великому концерті з творів українських композиторів XIX – XXI століть, (умовно, від М. Лисенка до І. Карабиця, М. Скорика та В. Сильвестрова) у виконанні студентів таких литовських вищих навчальних закладів як Kauno Juozo Gruodžio konservatorija та Vytauto Didžiojo universiteto Muzikos akademija. На цьому заході піаністкою Ūla Blinkevičiūtė, студенткою Kauno Juozo Gruodžio konservatorija (клас викладача Motiejus Bazaras) на доволі високому професійному рівні була виконана прелюдія №21 з циклу 24 Прелюдій.

Запис концерту наявний на YouTube-каналі Київської муніципальної академії ім. Р.М. Глієра.

Висновки до Розділу 2. Виконавський аналіз 24 Прелюдій (1976) для фортепіано І. Карабиця ілюструє ряд виконавських завдань, до яких відносяться образне та внутрішньо-психологічне перевтілення всередині номеру, віртуозність та володіння філігранною технікою у п'єсах з виключно віртуозним потенціалом, робота у різних стильових напрямках, відтворення поліфонічних прийомів, наслідування «вокальному інтонуванню», поєднання в межах однієї мініатюри різноманітних фактурних та реєстрових рішень, хоральний тип викладення та збереження монолітності циклу при використанні мелодії з розосереджених тонів або коротких мотивів.

В цьому розділі нами також було розглянуто особливості інтерпретації творів І. Карабиця, зокрема, циклу 24 Прелюдій в творчій практиці сьогодення в Україні та за кордоном.

Щодо особливостей побутування циклу в творчій практиці маємо зазначити, що твір вже давно закріпився в репертуарі українських піаністів.

Записи та концертні виконання мініатюр циклу було здійснено такими українськими митцями як Андрій Бондаренко (піаніст, композитор і викладач Київського національного університету культури і мистецтв, випускник класу І. Карабиця з композиції, записи здійснювались ним у період з 2023 по 2024 рр.), Артем Ляхович (викладач Київської муніципальної академії ім. Р. Глієра, в мережі наявний запис його концерту-лекції з прелюдіями І. Карабиця, датований 2020 р.), Наталія Гуцул (доцент кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка). Також відомі факти виконання прелюдій І. Карабиця за кордоном, зокрема, запис Прелюдії №10 здійснено Анною Гелер.

Інтерпретації А. Бондаренка властиві такі риси як домінування інтелектуального початку над чуттєво-емоційним, раціональність та виваженість; переважно «графічне» трактування музичної тканини; підкреслення механістичного початку, оскільки однією з важливих тем творчості І. Карабиця є проставлення людини та її внутрішнього світу та

бездушних зовнішніх злих сил (зокрема, тоталітарної політичної системи); яскравий показ різних стильових альянсів в окремих п'єсах; принцип поступового нагнітання та спаду напруги та експресії, що справляє сильне емоційне враження, майстерне використання агогіки там, де музикант вважає це доцільним.

А. Ляхович прагне до індивідуального трактування кожної з мініатюр циклу, виконуючи, наприклад, Прелюдію №22 у романтично-імпресіоністичній стилістиці, а дві останні п'єси циклу у дусі токатно-ударного піанізму ХХ ст. Інтерпретації піаніста властиві віртуозний розмах, «фрескова» масштабна подача матеріалу в кульмінаціях.

Н. Гуцул створює в межах невеликої за обсягом мініатюри №22 діалогічну сцену з прихованою сюжетністю.

Інтерпретація А. Гелер Прелюдії №10 наслідує імпресіоністичну стилістику, на відміну від драматичного прочитання цієї п'єси А. Бондаренком, в її версії переважає медитативно-споглядальний характер.

Прелюдії І. Карабиця також вже досить широко застосовуються у навчальній практиці. Вони успішно виконують як студентами музичних училищ та консерваторій (зокрема, у Бахмутському музичному коледжі, Національній музичній академії ім. П. і Чайковського, Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського тощо), так і учнями музичних шкіл, не тільки в оригінальному вигляді як сольний репертуар, а й в перекладенні для фортепіанного ансамблю, що робить їх доступними для дітей молодшого віку.

П'єси з циклу 24 Прелюдій виконуються студентською молоддю не лише в Україні, а й за кордоном, про що свідчить програма концертного проекту «Muzikinė Kružkelė» – «Музичні Перехрестя», втіленого студентами а викладачами двох литовських вишів: Kauno Juozo Gruodžio konservatorija та Vytauto Didžiojo universiteto Muzikos akademija.

ВИСНОВКИ

В першому розділі магістерського дослідження було здійснено огляд наукових джерел, що вивчають особливості розвитку фортепіанної музики у XX столітті, а також – композиторський стиль та фортепіанний доробок І. Карабиця.

Виявлено, що ґрунтовна розвідка стосовно розвитку української фортепіанної музики у XX ст. належить Г. Ніколаї. Авторка описує шлях вітчизняного фортепіанного мистецтва від засвоєння загальноєвропейських романтичних традицій та увиразнення національного початку завдяки зверненню до фольклорних джерел до стилістичного оновлення та опанування новітніх композиторських технік та кристалізації національного стилю на новому рівні з урахуванням найбільш новаторських надбань минулого століття. Попри безперечну змістовність та ретельність наукової розвідки та широке охоплення матеріалу, авторка, наводячи приклади втілення тих чи інших стильових тенденцій у творчості різних композиторів, ніде не згадує творів І. Карабиця, що зайвий раз підтверджує актуальність нашого дослідження.

Індивідуальний стиль І. Карабиця та його фортепіанну музику досліджують Г. Степанченко, Л. Кияновська, О. Берегова. Розвідки, присвячені фортепіанній музиці композитора, належать І. Ягодзинській, І. Савчуку, С. Мірошніченку, О. Копелюку.

Більшість дослідників сходиться на тому, що стиль І. Карабиця тяжіє до масштабних концепцій, драматизму, осягнення глобальних проблем людини і світу. Композитор застосовує різні техніки, що склалися в музиці XX ст., цитати та алюзії на твори минулих епох, полістилістику, синтезує національні фольклорні витоки. В наукових розвідках, присвячених фортепіанній музиці композитора, найбільшу увагу приділено стилістиці, драматургії та образному змісту циклу 24 прелюдій. Водночас здебільшого поза увагою науковців

залишаються особливості побутування фортепіанних творів І. Карабиця в сучасній творчій практиці та особливості їхньої виконавської інтерпретації.

В другому розділі дослідження нами приділено увагу особливостям виконання 24 прелюдій І. Карабиця та особливостям побутування опусу в сучасній творчій практиці.

Встановлено, що цикл «24 прелюдій» містить такі виконавські завдання як образне та внутрішньо-психологічне перевтілення всередині номеру, віртуозність та володіння філігранною технікою у п'єсах з виключно віртуозним потенціалом, робота у різних стильових напрямках, відтворення поліфонічних прийомів, наслідування «вокальному інтонуванню», підкреслення різноманітних фактурних та регістрових рішень, збереження монолітності форми при використанні мелодичних побудов з розосереджених тонів або коротких мотивів.

Щодо особливостей побутування циклу в творчій практиці зазначено, що твір вже давно закріпився в репертуарі українських піаністів. Ще за життя композитора вони увійшли в репертуар лауреатів Міжнародного конкурсу пам'яті В. Горовиця, виконання цих мініатюр разом з іншими творами композитора передбачається умовами проведення конкурсу фортепіанної та вокальної музики імені І. Карабиця, який проводиться на базі Бахмутського музичного коледжу. Студенти цього закладу і зараз активно пропагують фортепіанні та вокальні твори композитора, організовуючи відповідні тематичні концерти.

Прелюдії І. Карабиця також входять і до навчального репертуару музичних шкіл, як в оригінальному вигляді, так і вперекладенні для фортепіанного ансамблю.

П'єси з циклу 24 Прелюдій виконуються студентською молоддю не лише в Україні, а й за кордоном, про що свідчить програма концертного проекту «Muzikiné Kružkelé» – «Музичні Перехрестя», втіленого студентами а

викладачами двох литовських вишів: Kauno Juozo Gruodžio konservatorija та Vytauto Didžiojo universiteto Muzikos akademija.

Цикл неодноразово виконувався українськими піаністами на концертах: Артемом Ляховичем (2020, Київська муніципальна академія ім. Р. Глієра), Наталією Гуцул (Львів, 2023), Андрієм Бондаренком, Олегом Копелюком та іншими.

Також відомі факти виконання прелюдій І. Карабиця за кордоном, зокрема, запис Прелюдії №10 здійснено Анною Гелер.

Про визнання художньої цінності циклу не лише в Україні, а й в світі свідчить факт видання його партитури в США музичним видавництвом «Duma Music».

Здійснений у другому розділі дослідження порівняльний аналіз наявних у записах виконавських версій циклу прелюдій виявив, що він має багатий інтерпретаційний потенціал, що досить гнучко та варіативно втілюється у виконаннях різних музикантів.

Наприклад, Інтерпретації А. Бондаренка властиві такі риси як домінування інтелектуального початку над чуттєво-емоційним, раціональність та виваженість; переважно «графічне» трактування музичної тканини; підкреслення механістичного початку, оскільки однією з важливих тем творчості І. Карабиця є протиставлення людини та її внутрішнього світу та бездушних зовнішніх злих сил (зокрема, тоталітарної політичної системи); яскравий показ різних стильових алюзій в окремих п'єсах; принцип поступового нагнітання та спаду напруги та експресії, що справляє сильне емоційне враження, майстерне використання агогіки там, де музикант вважає це доцільним.

А. Ляхович прагне до індивідуального трактування кожної з мініатюр циклу, виконуючи, наприклад, Прелюдію №22 у романтично-імпресіоністичній стилістиці, а дві останні п'єси циклу у дусі

токатно-ударного піанізму ХХ ст. Інтерпретації піаніста властиві віртуозний розмах, «фрескова» масштабна подача матеріалу в кульмінаціях.

Н. Гуцул створює в межах невеликої за обсягом мініатюри №22 діалогічну сцену з прихованою сюжетністю.

Інтерпретація А. Гелер Прелюдії №10 наслідує імпресіоністичну стилістику, на відміну від драматичного прочитання цієї п'єси А. Бондаренком, в її версії переважає медитативно-споглядальний характер.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 2. С. 46–61.
2. Голинська О. 20 років без Івана Карабиця. *День*. №11 –12. 2022. URL : <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/20-rokiv-bez-ivana-karabicya> (дата звернення: 03.05.2023).
3. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 324 с.
4. 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 Миколи Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 102–109.
5. Єрмакова Г. *Іван Карабиць*. Київ : Муз. Україна, 1983. 48 с.
6. Каменська В. Ю. Українська фортепіанна музика 60–70-х рр. І століття як важливий етап її історичного розвитку. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 2. С. 188–193.
7. Карабиць Іван Федорович / Г. В. Степанченко. *Енциклопедія Сучасної України*. Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL : <https://esu.com.ua/article-955> (дата звернення: 03.05.2022).
8. Кияновська, Л. Стиль Івана Карабиця. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2015. № 2. С. 32-45.
9. Кияновська, Л. *Сад пісень Івана Карабиця*. Київ : Дух і літера, 2017. 288 с.

10. Копелюк О. Іван Карабиць: ефект присутності (інтерв'ю з М. Д. Капицею). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*: зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків, 2014. Вип. 40. С. 342–355.
11. Копелюк О. О. «24 прелюдії» для фортепіано Івана Карабиця як енциклопедія доби українського відродження (70-ті роки ХХ століття). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків, 2021. Вип. 58. С. 65–95.
12. Копелюк О. О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 24 с.
13. Копиця М. Аура пам'яті. *Науковий вісник НМАУ*. Вип. 31 : Vivere memento («Пам'ятай про життя») / Статті і спогади про Івана Карабиця. Київ, 2003. С. 10–20.
14. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Педагогічні науки*. 2014. Вип. 120. С. 74–79.
15. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство* / редкол.: В. І. Рожок (голова) [та ін.]. Київ, 2017. Вип. 55. С. 70–81.
16. Лігус О. М. Проблема жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості ХІХ-ХХ ст. *Національна музична академія України імені П. Чайковського «Часопис»*. 2009. Вип. 4. С. 199–128.
17. Маркова О. Твори Івана Карабиця у стильовій симультанності української музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* / упоряд. М. Д. Копиця. Київ, 2003. Вип. 31. С. 69–74.

18. Мірошниченко С. Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* / упоряд. М. Д. Копиця. Київ, 2003. Вип 31. С. 136–149.
19. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
20. Николаевская Ю. В. Коммуникативная стратегия как проблема интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство*: зб. наук. ст. / відп. секретар – доктор мист., проф. Л. В. Шаповалова. Харків, 2017. Вип. 46. С. 94–110.
21. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter Culturas*. 2010. № 1. С. 121–131.
22. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ століття): монографія. Миколаїв : РАЛ-поліграфія, 2018. 240 с.
23. Ревенко Н. Композиторські техніки як засіб втілення нової семантики у фортепіанній творчості українських авторів кінця ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2012. Вип. 37. С. 469–479.
24. Савчук І. Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* / уп. М. Д. Копиця. Київ, 2003. Вип. 31. С. 125–135.
25. Сулім Р. А. Сильові й драматургічні особливості Концертино «Immagini fuggevoli» для фортепіано і камерного оркестру Жанни Колодуб (до 20-річчя від дня створення). *Ювілейна палітра 2017*: зб. ст. / гол. ред. О. К. Зав'ялова. Суми, 2018. С. 143–149.
26. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*. 2012. Вип. 38. С. 138–159.

27. Сюта Б. Музична творчість 1970-1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 256 с.
28. Тарасюк С. «Пять музыкальных моментов» И. Карабица: особенности жанра, тематизма, композиции. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 35. С. 72–77.
29. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 20 с.
30. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 20 с.
31. Хань Ч. Особливості виконавської стилістики циклу Івана Карабиця «24 прелюдії для фортепіано». Збірник наукових праць *Сучасне мистецтво*. Київ, 2022. Вип. 18. С. 277–284. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269743>
32. Харченко Є. Ще раз про «невідомі шістдесяті». Іван Карабиць. *Українське музикознавство* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 34. С. 245–258.
33. Шаповалова Л. Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.
34. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
35. Шукайло В. Педалізація у професійній підготовці піаніста. Харків : Факт, 2004. 158 с.
36. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста : навч.-метод. посіб. Запоріжжя : Запоріз. нац.ун-т, 2017. 206 с.
37. Щедрін Р. Родіон Щедрін про Івана Карабиця. URL: <http://www.karabits.com/heritage/articles/detail.php?ID=600/> (дата звернення: 22.03.2023).

38. Ягодзинская И. К вопросу образного строя цикла 24-х прелюдий Ивана Карабица. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* / упоряд. М. Д. Копиця. Київ, 2003. Вип. 31. С. 149–156.
39. Aleksandrova O.; Samoilenko O.; Osadcha S.; Grybynenko J.; Nosulya A. Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique. *WISDOM* (Vol. 20, Issue 4), 2021. P. 158–165. URL: <https://doi.org/10.24234/wisdom.v20i4.534> (accessed: 17.09.2023).
40. Vivere memento (“Пам’ятай про життя”). Науковий вісник нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 31. (Статті і спогади про Івана Карабиця) / під ред. О. А. Голинської. Київ : Центрмузінформ, 2003. 230 с.