



Розділ 1.

Музична культура України: композиторська практика і виконавські традиції

УДК 785.6 : 780.616.432.071.1 (477)

DOI 10.34064/khnum1-5601

Копелюк О. О.

ORCID 0000-0002-0428-1538

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Перший концерт для фортепіано з оркестром Івана Карабиця в умовах оновлення концертного жанру в Україні

АНОТАЦІЯ ■ Копелюк О. О. Перший концерт для фортепіано з оркестром Івана Карабиця в умовах оновлення концертного жанру в Україні. Вперше в українському музикознавстві висвітлено роль одного з найяскравіших та концептуальних творів раннього періоду творчості Івана Карабиця – Першого концерту для фортепіано з оркестром. Комплекс методологічних підходів дозволив виявити в Концерті винахідливу розробку тематизму з елементами додекафонії, різноманітність гармонії, гостре відчуття ритму, логічну драматургію, тобто – ті чинники, що забезпечують витончену експресію художніх образів, а також визначити стильову модель твору. Аналіз втілення стильових закономірностей та інтонаційної драматургії композиції І. Карабиця в контексті оновлення концертного жанру в Україні в 60-ті роки ХХ ст. доводить, що твір виявляє внутрішню лірико-драматичну конфліктність завдяки природній ігровій специфіці жанру – змаганням соліс-



та з оркестром та діалогічності; втілює філософську тематику, яка розкрита через процесуальну модель нескінченного кола «життя-смерть-життя», продовжуючи лінію симфонізованого інструментального концерту, яскраво представленого в українській музиці ХХ ст. Б. Лятошинським, з аллюзіями на барокові жанри. ■ **Ключові слова:** *Перший фортепіанний концерт І. Карабиця, ранній стиль, додекафонія, філософія, конфлікт, модель, концертність, поліфонічний розвиток, гармонічні сполуки.*

АННОТАЦІЯ ■ Копелюк О. А. Первый концерт для фортепиано с оркестром Ивана Карабица в условиях обновления концертного жанра в Украине. Впервые в украинском музыковедении освещена роль одного из самых ярких и концептуальных произведений раннего периода творчества Ивана Карабица – Первого концерта для фортепиано с оркестром. Комплекс методологических подходов позволил выявить в Концерте изобретательную разработку тематизма с элементами додекафонии, разнообразие гармонии, острое чувство ритма, логичную драматургию, то есть – те факторы, которые обеспечивают утончённую экспрессию художественных образов, а также определить стилевую модель произведения. Анализ воплощения стилевых закономерностей и интонационной драматургии композиции И. Карабица в контексте обновления концертного жанра в Украине в 60-е годы ХХ в. доказывает, что произведение обнаруживает внутреннюю лирико-драматическую конфликтность благодаря естественной игровой специфике жанра – сопереживанию солиста с оркестром и диалогичности; воплощает философскую тематику, которая раскрыта через процессуальную модель бесконечного круга «жизнь-смерть-жизнь», продолжая линию симфонизированного инструментального концерта, ярко представленного в украинской музыке ХХ ст. Б. Лятошинским, с аллюзиями на барочные жанры. ■ **Ключевые слова:** *Первый фортепианний концерт І. Карабиця, ранній стиль, додекафонія, філософія, конфлікт, модель, концертність, поліфонічне розв'язання, гармонічні сполучення.*

ABSTRACT ■ Kopeliuk O. O. First Piano Concerto by Ivan Karabyts in terms of the renewal of concerto genre in Ukraine.

■ **Background.** The political and cultural movement of the “Sixtiers” in XX century opened wide horizons for Ukrainian composers to search for a new



artistic and imaginative sphere, for new means of expressiveness, stylistics, form etc. The aspirations of young Ukrainian composers for concert genre renewal are realized through a rethinking of reality, intellectual and philosophical searching and psychologism in creativity. One of the brightest creative assets of this time is the First Piano Concerto by Ivan Karabyts, the talented Ukrainian composer, the outstanding representative of Ukrainian musical art of the last third of the 20th century.

Among the studies of the last five years, and also of all the scientific research of the 21st century, we, unfortunately, cannot find any scientific study devoted to one of the largest conceptual works of the early period of creativity by I. Karabyts, which is the First Piano Concerto, and, therefore, this research can be called a unique one in modern musicology. In 1983, H. Yermakova provided only the general description of the Concerto in her small monograph. The author says about emotional tension and explosiveness that are the main features of the Concerto.

The objectives of this article is to identify the model of the First Piano Concerto as a typological structure in terms of the renewal of the concert genre in Ukraine in the 1960s, through the analysis of embodiment of stylistic patterns and intonational dramaturgy of the work. **Research methodology** is focused on the interrelation of specific ways of analysis: functional, structural, intonational, genre, stylistic.

Results. The First Piano Concerto was created by the 23-year-old composer in 1968 and was dedicated to B. Liatoshynskyi, reflecting the Teacher's professional pedagogical credo.

The First Piano Concerto based on emotional and imaginative contrasts and becomes a clear expression of dramaturgy development. The work's concept carries the traces of experiments used by the young composer, which is reflected on the use of serial writing, cinematic editing (kaleidoscopic change of the thematic material "on the dramatic circles" of the two-part cycle), dissonance harmony. One of the basic principle of thinking is polyphonic development: imitations, canons, counterpoints, fugato, the principle of "countermovements" of voices, chorals are widely used. The two-part Concerto vividly presents the early work of I. Karabyts, highlights his distinctly individual style. The monumental purpose of this cyclical composition and its conceptualism strikes with its depth reflecting the collision of good and evil, sublime and earthly.



The *First Movement* exposition represents the main themes alternation, which extends from the theme-epigraph and the main soloist part in the beginning; bridge and its episode of fugato, second theme and closing area are highlighted also. The compositional features analysis of developing part shows the composer's desire for a certain emotional quality of the thematic material, the main figurative lines are revealed from the very beginning. Each of themes gets the development of its material and its progressive dynamization, which process being often interrupted at its peak. Meaningful is the Coda of the First Movement, which fully implements the idea of "black-and-white palette" of the cluster chords, which can be interpreted as the idea of dualism of the world picture, embodying, for example, in Eastern philosophy as the sacred symbol of "Yin-Yang". It can be said that the main meaning of the Code is to identify and understand the fundamental model of being, which is constantly changing and complementary.

The *Interlude*, as a link between the first and second movements of the Concerto is fully consistent with the idea of continuation of the process and justifies smooth transition from one state to another.

The Finale of the Concerto after the impromptu Interlude perceives as a vivid sketch in folk spirit connected with the traditions of folk genre principles reproduction and emerges as proof of life extension. The texture of the basic material is presented in a toccata manner, due to the alternation of weak and strong micro- and macrobeats in both parts of pianist's hands. The middle part of the Finale is created in three-part format. The main section sets a certain rhythmic pulse. The introduction of quintuple (5/8) is innovative. The middle section of the middle part represents the choral is bringing us back to medieval music origins.

Conclusions. The composer's style of early I. Karabyts is distinguished by the scale and integrity of the artistic concepts of works that is typical of the entire Ukrainian national school, the use of variant and polyphonic techniques for the development of thematism, the timbre-orchestral and texture diversity. The First Piano Concerto of the composer is endowed with rich thematism and vivid contrast of images, marked by the activity of the dramatic process based on dialogicity, due to the general philosophical concept of the work – the confrontation of the spiritual and anti-spiritual. Along with the conflict line, the Concerto presents the sphere of contemplatively dreamy, sensual lyrics. The First Movement in the dramaturgy of the cycle reveals the philosophy of life, its deep spirituality in coexistence with



the forces of evil that bring destruction, accompanying the hero's life path from birth to death, with all its collisions and intentions. The Finale is the continuation of being, movement (it represents the toccata material).

The composer creates a concerto of a conflict-dramatic type, the dramaturgy of which is realized as an interaction of dramatic, lyrical and epic-dramatic principles. Conceptuality is revealed through the interaction of objective and subjective plans, where genre allusions acquire a certain semantic meaning (the introduction of a waltz and choral episodes, the toccata manner in "perpetuum mobile" image). The impulsive rhythmic development, the richness of harmonious sound, the wide timbre palette of the piano and orchestra make the Concert emotionally intense, romantic. The Concert uses a full register spectrum of pianos and a wide arsenal of its techniques, which allows the soloist to embody his performing abilities and recreate the concept of composer's concept.

The First Concerto embodies the philosophical theme, which is revealed through the procedural model of the endless circle "life-death-life", continuing the line of the symphonic instrumental concerto, vividly presented in Ukrainian music of the 20 century by B. Liatoshynskyi, with allusions to Baroque genres (toccata, chorale) and with active use of polyphonic methods of development (in particular, the introduction of the episode of fugato). ■ **Key words:** *First Piano Concerto by I. Karabyts, early style, dodecaphony, philosophy, conflict, model, performance, polyphonic development, harmonic connections.*

Постановка проблеми. Розвиваючись протягом століть, концертний жанр зазнавав істотних змін, плавно еволюціонуючи, накопичував нові риси і, як наслідок, значно відхилився від своєї початкової барокової моделі *concerto grosso* або сольного концерту, вступаючи у взаємодію з іншими жанрами. 60-ті роки ХХ ст. стали переломним моментом у формуванні сучасного жанру концерту. Досить помітним виявився процес відходження від канонів, що сформувалися в класико-романтичну добу. Рух «шістдесятництва» відкрив вітчизняним авторам широкі горизонти для пошуків нових художньо-образних сфер, нових засобів виразності, нової стилістики, принципів формобудови тощо. Значною мірою змінився й погляд на ту музику, яку довгий час вважали лише формалістичною та модерністською. Було переглянуто творчість П. Хіндеміта, А. Онегера, А. Берга, Б. Бартока,



І. Стравінського, що надало змогу молодим композиторам не тільки вивчати сучасні системи гармонії й типи поліфонії, додекафонну техніку, але й залучати маловідомі прийоми і композиторські техніки у свою творчість, зберігаючи при цьому кращі надбання західноєвропейського музичного мистецтва.

Провідною метою українських композиторів ХХ ст. стало створення інструментального концерту, який би уособлював національну ідею та тяжів до зміцнення національного стилю. В жанрі фортепіанного концерту ще на зрілому етапі розвитку західноєвропейського музичного романтизму сформувались два взаємодоповнюючі принципи музичного мислення – концертність та симфонізм. Проте, не кожному композиторові вдавалося створення досконалого концерту, в якому б відчувалась природна органічність симфонічного начала. Продовжувачами симфонічної лінії, яскраво представленої Б. Лятошинським, стають Д. Клебанов, В. Сільвестров, М. Скорик, за котрими виростає нове покоління композиторів-симфоністів, які сягають висот жанру – Я. Губанов, В. Зубицький, Є. Станкович, І. Карабиць. Прагнення молодих українських композиторів до оновлення концертного жанру відбувалось через переосмислення дійсності, інтелектуалізм, філософічність та психологізм в творчості. Щодо стилістичних особливостей, то в концертах з'являються прийоми серійної техніки, сонористики, пуантилізму. Рух до опанування нових нетрадиційних форм драматургії з відходом від сталих моделей, збагачення ритмоінтонаційного та фактурно-гармонічного комплексів спостерігається у 60 роки в низці концертів українських авторів: фортепіанних концертах А. Караманова – № 2 (1961), № 3 (1967), І. Берковича – № 1 (1961), № 2 (1963), В. Золотухіна – № 1 (1963), Ф. Богданова (1964), Д. Задори (1965), І. Драго (1968); М. Сільванського – № 3 (1966), О. Канерштейна (1966), В. Бібіка – № 1 (1968), І. Карабиця – № 1 (1968).

Перший концерт для фортепіано з оркестром молодого, талановитого композитора, видатного представника музичного мистецтва України останньої третини ХХ ст. Івана Карабиця можна назвати одним з яскравих творчих надбань цього часу. Концерт здобув III премію на Всесоюзному конкурсі молодих композиторів в Москві (го-



лова журі – Народний артист СРСР Родіон Щедрін), прозвучавши у Великій залі Московської консерваторії (соліст – І. Карабиць)¹.

Аналіз останніх досліджень за темою. Серед наукових досліджень не лише останніх п'яти років, але й всього ХХІ ст. немає жодного², присвяченого Першому фортепіанному концерту – одному з наймасштабніших концептуальних творів раннього періоду творчості І. Карабиця; отже, дане дослідження у сучасному музикознавстві фактично можна назвати єдиною роботою, що звертається до цієї теми. У невеличкій монографічній брошурі про композитора Г. Єрмакова (1983: 12) надала лише загальну характеристику твору. Авторка відзначає головну рису Концерту – його емоційну напруженість та вибуховість, торкається драматургії твору, який побудовано на взаємодії ліричного, драматичного та епічного, і зауважує, що композиторові «... пощастило розв'язати і більш складне завдання – розгорнути конфлікт у часі, зробити його центром концепції (прихованим і очевидним), до якого стягуються і від якого розкриваються всі драматичні лінії твору». При цьому дослідниця (там само, 12–13) дає і негативну оцінку Концерту: «Якщо в цілому композитор зумів пов'язати і привести до єдності драматургічні лінії, то в деяких моментах часте зміщення планів викликає відчуття строкатості, мозаїчності, іноді невмотивованості. Це стосується також використання прийому раптового зриву під час кульмінації з наступним різким зсувом до контрастної сфери: через часте використання знижується дієвість такого сильного драматургічного засобу».

Отже, **об'єктом** даного дослідження є Перший концерт для фортепіано з оркестром як один з найяскравіших творів раннього періоду творчості І. Карабиця, а **метою пропонованої статті** є визначення його моделі як типологічної структури в умовах оновлення концертного жанру в Україні в 60 роки ХХ ст. шляхом аналізу вті-

¹ Лише вдруге Фортепіанний концерт прозвучав на відкритті ХІІІ міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест», який був присвячений пам'яті І. Карабиця, в Колонній залі імені М. Лисенка Національної філармонії України (соліст Андрій Ємець, диригент Кирило Карабиць).

² Окрім дослідження автора даної статті, а саме – у кандидатській дисертації, присвяченій фортепіанній творчості митця (Копелюк, 2018).



лення стильових закономірностей та інтонаційної драматургії твору. **Методологія дослідження** орієнтована на взаємозв'язок спеціальних методів аналізу: функціонально-структурного, інтонаційного, жанрового, стильового.

Виклад основного матеріалу. Перший фортепіанний концерт був написаний 23-річним композитором у 1968 р. Цей рік був особливим в його житті. Після трирічної служби в армії творча активність юного митця запалала з новою силою: жага нових творчих звершень, пошук себе, невтомне бажання вчитися, здобувати безцінні знання в класі видатного майстра – Б. Лятошинського. І. Карабиць багато працює в камерно-інструментальних жанрах (зокрема, над творами для фортепіано), поряд з цим – створює перші зразки крупних форм, але в їх «мобільній» якості – Симфоністу для струнного оркестру, Концертино для валторни. Раптова, неочікувана смерть Б. Лятошинського нанесла сильний психологічний удар юнакові. Але творчість, мудрі настави Вчителя змусили йти далі. Перехід до класу М. Скорика був означений ідеєю створення великомасштабної композиції – Першого концерту для фортепіано та симфонічного оркестру, в якому відбилися професійне кредо Б. Лятошинського: свій Перший концерт І. Карабиць присвячує пам'яті Вчителя.

Двочастинний Концерт яскраво презентує ранню творчість І. Карабиця, висвітлює його яскравий індивідуальний почерк. Характерні риси Концерту – монументальність задуму, концептуальність – виливаються у циклічну форму. Твір вражає своєю глибиною, відчуттям глобального зіткнення двох сил – добра і зла, піднесеного та земного. Зважаючи, що у Першому концерті закладено багато стилістичних рис та принципів композиції, які розвиватимуться у наступних творах митця, можна зробити висновок, що І. Карабиць належить до творчих особистостей, які наділені рідкісною якістю – «ранньою зрілістю» (Н. Савицька, 2008).

Експозиція I частини відкривається тихим, неспішним чотиритактним оркестровим вступом (*Andante*), що втілює ідею епіграфу до всього твору. Задіяна низька струнна група, фаготи, контрафагот. «Епіграф» занурює слухача в глибоке спокійне розміркування, а його інтонаційний ланцюг – м. 2 та в. 2, м. 7, м. 3 та в. 3 – представляє інто-

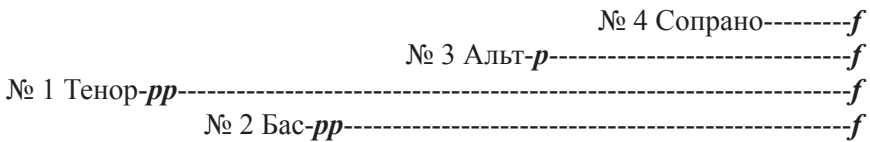


наційний базис Концерту. Цікавою є і сама поява соліста. Застиглий та згасаючий октавний тон h у валторн *in F* передається в октавний органний тон b у соліста. На утриманому басі з'являється тема головної партії *Andante quasi moderato* (ц. 1). Композитор використовує класико-романтичну модель функціонального співставлення в експозиції Концерту, тобто епіграф є виключно оркестровим, а головна партія [у подальшому скороч. – Г. П.] проходить лише у соліста. Тема Г. П., появу якої відмічено певним співставленням із оркестровим вступом, – інтонаційно ламка, регістрово забарвлена, має витончено кришталевий відтінок, поступово спускаючись з четвертої октави фортепіано до першої. Динаміка p та авторська ремарка *espressivo e sempre legato* дає виконавцеві ключ до розгадки її образного змісту. Інтервальний модус теми Г. П. містить тритони (зб. 4 та зм. 5), м. 2 та в. 2, в. 7, м. 3, які проходять у висхідному та низхідному напрямках, складаючись у ламаний інтонаційний малюнок теми. Вкажемо і на залучення серійного типу мислення: в темі поступово пройдений дванадцяти-тоновий шлях від e до e , що свідчить про захоплення молодого композитора технікою нововіденської школи. Спостерігаються імітаційні прийоми поліфонічного розгортання, хоча в більшості випадків композитор застосовує інший поліфонічний принцип – контр-рухову залежність голосів. Тобто, якщо один голос рухається вгору, то інший обов'язково рухається в протилежному напрямку. Виписаний змінний тактовий розмір у різних інваріантах – $4/4$, $5/5$, $2/4$, $5/8$ – контролює сферу агогіки Г. П.

Поява оркестру, який знов протиставляється солістові, повертає слухача у початковий світ неспішного філософського розміркування – *Andante, Tempo primo* (ц. 3). Якщо перше проведення оркестрової партії було лаконічним та виконувало функцію епіграфу, то друге має більш розгорнутий вигляд. Цікаво й те, що, якщо взяти до уваги інтонаційний комплекс всієї струнної групи та фаготів, то також виявимо приховану серійність. Майстерно, керуючись даною системою, композитор втілює кардинально різні емоційні стани партій оркестру та соліста. Динамізація процесу розвитку Г. П. (авторські ремарки *poco a poco accelerando* та *piu mosso*) призводить до хаотичності (ц. 6 – *Animato, Andante quasi moderato*).

Після оркестрового *tutti* з'являється *epizod* (*Meno mosso*, ц. 7), в якому представлено ритмічно-інтонаційний малюнок (фігура квінтолі з секундово-ноновим абрисом) майбутньої побічної партії (*дали* – П. П.). Слідом за згасаючими звуковими відблисками на динаміці *pp* з'являється зв'язуюча партія (*дали* – Зв. П.) у вигляді оркестрового чотириголосного фугато в партії струнної групи оркестру (*Andante*, ц. 8), яке побудоване на інтервальному модусі Г. П. Наведемо умовну схему розвитку фугато (Схема 1).

Схема 1.



Динамічний оркестровий обрив з *f* на *subito p* знаменує появу П. П. у соліста (ц. 9). П. П. занурює у світ мрійливості, неосяжності людських сподівань. Для втілення образу композитором застосовано фігуру квінтолі шістнадцятими із затримкою на залігованій чверті (як і в Зв. П.). Ця ритмо-інтонаційна фігура буде використовуватись композитором і у другій частині Другого фортепіанного концерту, тобто, можна відмітити її визначну роль в семіотичному звуковому полі концертів митця. Тема побічної будується з трьох фраз. Кульмінацією побічної стає цікаве інтервальне сполучення на *ff* між руками соліста – в. б + м. б, ч. 5 + м. б, в. б + м. б і т. д.

Заключна партія (ц. 11), *Meno mosso*, проходить у соліста та підсумовує інтервальну палітру експозиції. В ній задіяна фігура квінтолі з П. П., інтервальні сполуки з головної, навіть інтонації з оркестрової теми-епіграфу.

Таким чином, з наведеного аналізу композиційних особливостей стає очевидним, що на перше місце у формотворенні експозиції виходить принцип показу й чергування основних тем, які зазвичай утворюють сонатну форму. Аналіз свідчить про стремління композитора до певної емоційної якості тематичного матеріалу; від самого початку



виявляються основні образні лінії. Помітна значна роль розробковості та прогресивної динамізації, яка досить часто переривається на своєму піку.

У **розробці** (ц. 12), *Allegretto*, композитор використовує такі методи розвитку, як тематичне перетворення, мотивне вичленовування елементів основних тем експозиції, остинатні фактурні формули в партії соліста та оркестру із застосуванням октавних подвоєнь. Перша хвиля розробки будується на координації двох тематичних елементів. Перший ($\frac{5}{8}$) виявляє характерну *сферу «польотності»*, яка буде типовою ознакою подальшої творчості митця, та є оберненою темою Г. П. у ритмічному зменшенні, з її трансформованою ритмоформулою (тема викладалась дуолями, нині ж – виписана тріолями). В подальшому, «вириваючись на волю», у безмежний простір, «ртутна» польотність набуває відтінків стурбованості; розвиток тематизму несподівано переривається сухими, акцентованими тонами. Образ рішучої стійкості, презентований другим тематичним елементом першої фази розробки, – ($\frac{3}{4}$), ритмічне остинато як у соліста, так і в партії оркестру – тримає слухача в стані занепокоєння. Боротьба двох елементів втілюється через принцип тематичного, фактурного, ритмічного та динамічного протиставлення.

Друга хвиля розробки вирішена композитором таким же чином – протиставленням двох елементів, але ще з більшим внутрішнім волевим напором. Ідея протистояння знову постає головною, призводячи до виразного контрастування епізодів. Початок другого розділу розробки знаменує тема фугато з експозиції (ц. 13). Ключовими ж рисами контрастного, другого, елементу цього розділу стають токатна остинатність та ритмічна імпульсивність (ц. 14). Тритонова інтонація, що надійшла з другого елементу першого розділу розробки, яка кожного разу потрапляє на різні мікродолі, супроводжується чітким «клекотанням» литавр з нерівномірним пульсом. З нестійкості, а подекуди – «хльосткості» даного епізоду народжується танцювальність; сприяє цьому і зміна розмірів ($\frac{3}{4}$ на $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{7}{8}$). Кульмінацією другого розділу розробки стають терпкі дисонантні співзвуччя, викладені за фактурним принципом «бас-акорд». Цей прийом та інтервальне співвідношення в акордах нагадують середній розділ «Basso ostinato»



Р. Щедрина. І. Карабиць сміливо використовує бемольно-дієзну сумарну взаємодію тональностей, немов відштовхуючись від ідеї дисонантності як принципу побудови гармонічного плану: *D-dur + As-dur*; *C-dur + B-dur*; *A-dur + Des-dur* в партії соліста.

На динамічному спалаху розпочинається заключний етап другого розділу розробки (ц. 16) – *meno mosso*, який виконує оркестр. На фоні поступового заспокоєння з'являється вальсовий епізод, який проводить соліст (ц. 17) – *tempo di Valse, sostenuto*. Спокійний, ніби сон, він змальовується крихко та делікатно. Композитор використовує цікаве послідовне поєднання обох основних тем – початкових інтонацій з Г. П. та фрагменту побічної (2 т. + 2 т.), вводячи імітації начального елемента Г. П. та приховану поліфонію у вилученому з неї «важливному інтонаційному мотиві» (*a-as-dis-c* та *c-h-f-e*). Мотивна орнаментика теми П. П. забарвлена у кришталєво-світлі, споглядальні тони завдяки застосуванню верхнього регістру фортепіано у зигзагоподібній лінії мелодії із чергуванням дрібних та довгих тривалостей. У край динамічній розробці *вальс* постає уособленням іншої реальності («мета-реальності», чия присутність буде відчуватися у пізніх творах І. Карабиця). Асоціативно цей епізод нагадує строфи з оповідання Льва Толстого «Люцерн», де описуються подробиці сну, в якому звучить прекрасна музика.

Епізод-зв'язка із третім розділом розробки (ц. 18), *piu mosso*, розпочинається здалеку; у контрапункті на *p* звучать дві теми: Г. П. у верхньому регістрі фортепіано в октавному дубляжі та тема вступу у фаготів. Зіткнення цих тем поступово виводить з заспокійливого та мрійливого епізоду вальсу. Кульмінацією розділу стає «жорсткий вальс» (ц. 20), *animato*. Це важкі акцентовані, але вже досить знайомі гармонічні сполуки на *f* у тридольному розмірі. Знову композитор використовує поєднання далеких тональностей (*F-dur + e-moll*, *Ges-dur + d-moll*, *G-dur + cis-moll*, *As-dur + H-dur*; *D-dur + Des-dur*; *G-dur + Es-dur*; *Ges-dur + E-dur*). Процес динамізації гармонічних вертикалей призводить і до регістрового розширення (контроктава – третя октава).

На цій емоційній хвилі, знов разом із динамічним спадом, починається третій, останній розділ розробки (ц. 21, *allegretto*), а саме, те-



мою Г. П., але вже не у соліста, а в оркестровій партії у кларнетів та фаготів. Тема зазнає образного перевтілення, відрізняючись від свого основного викладу нестійкістю, блуканням, відсутністю зрівноваженості, що підкреслює її ритміка – замість дуольності використана тріольність. «Реакцією соліста» на цю хиткість постає проведення у фортепіано в ігровому діалозі теми «токатного остинато» з другого розділу розробки. Знайомі нерівномірно пульсуючи тритонові заклики, неочікувані акцентовані акорди відволікають увагу слухача від остинатного пульсу шістнадцятих, надаючи епізоду ефектів фрагментарності, кінематографічної монтажності. Друга хвиля розділу побудована таким же чином, як у функціональному, так і у тематичному відношенні. Завершальні «заклики» згасають на фоні тритонового остинато – другого елемента першого розділу розробки (ц. 22). Завершує розробку несподівана «танцювальна» трансформація теми Г. П. у соліста, яка звучить пожвавлено, завзято й весело. Тема зазнає нових ритмічних змін, що висвітлюють танцювальне начало, апелюючи до фольклорних витоків.

Скорочена *реприза* (ц. 23), *Andante*, відкривається темою фугато зі зв'язуючої партії, яка ніжно і сріблясто звучить на *legato* у флейти. Її супроводжують поліфонічні голоси – інші інструменти оркестру: гобой, кларнет, фагот, альт. Тема П. П. (ц. 24), *Andante tranquillo*, в партії соліста піднята на терцію вище порівняно з її експозиційним проведенням. Вона звучить м'яко та благородно. Побічна партія уособлює світлу споглядальну лірику, вона ніби звернена до внутрішніх переживань, а задушевність і глибина її мелосу захоплюють увагу від самого її початку до самого кінця. Заклучна партія витримана в русі помірної, неспішної ходи, викладена графічно та презентує інтонації Г. П. в ритмічному збільшенні. Поліфонізована фактура реалізує взаємозв'язок між солістом та оркестром.

Кода частини (3 т. до ц. 26) певною мірою виконує формотворчу роль, утворюючи тематичну арку. Вона відкривається першим двотактом теми вступу у незмінному вигляді в партії оркестру. Після невеликої фермати на *sf* звучить акорд-кластер, який буде тягнутись до самого її кінця. Майже повністю задіяну «біло-чорну палітру» кластерного акорду (*c, d, e, f, g, a + des, es, ges, as*) можна трактувати



як символ дуалістичної картини світу, що, наприклад, у східній філософії втілюється в сакральному поєднанні першоначал «Інь-Ян». Можна сказати, що основним філософським сенсом коди є виявлення та усвідомлення фундаментальної моделі буття як єдності взаємоповнюючих протилежностей. О. Лосєв (1988: 443) зазначає: «Символ <...> є така образна конструкція, яка може вказувати на будь-які області інобуття, і у тому числі також на безмежні області».

Безумовно, репрезентантами взаємодіючих сил стають саме соліст та симфонічний оркестр. Востаннє проводить тему головної партії соліст (ц. 26, *Andante, quasi Moderato*): на октавному органному пункті *b* відбувається її низхідний рух на *p*. Тема, поступово віддаляючись, зникає, задіявши всі регістри інструменту, від четвертої – до субконтроктави. Глибоко символічною ввижається «графіка» такого руху, нагадуючи ретроспективу життєвого шляху людини, від самого народження до смерті. Саме тому композитор для «продовження процесу буття» залучає Інтерлюдію, яка стає прямим посередником між існуванням, обмеженим повним життєвим циклом, та продовженням існування безмежного Світу в цілому, що підкреслено авторською ремаркою «*attacca*» (за її відсутністю логічно було б поставити композиторську крапку у кінці Першої частини, і Концерт отримав би тоді одночастинну будову). Але глибока філософська концепція молодого композитора націлена на виявлення процесуальної моделі «Життя-Смерть-Життя», й можна стверджувати, що, звертаючись до циклічної форми, І. Карабиць наслідує західноєвропейський шлях в осмисленні даної концепції³.

Отже, *Інтерлюдія*, як зв'язка між I та II частинами Концерту, цілком відповідає ідеї процесуальності та забезпечує пластичний перехід від одного стану до іншого. Інтерлюдія не виявляє ознак каденції, а виступає в ролі з'єднуючого моста між двома частинами одного ци-

³ Згадаємо кілька прикладів: Соната № 12 Л. ван Бетховена – після траурного маршу з'являється просвітлений музичний образ, що символізує продовження життя; Соната № 3 Й. Брамса – після траурного маршу звучить сконцентрований фінал, сповнений диханням нового життя. Були й інші приклади – контр-ідеї даної концепції – Соната № 2 Ф. Шопена, де після похоронного маршу знаменитий «Вітер на рівнині» ставить фінальну крапку трагічного образу.



клу і є самостійною формою у його межах. Попри те, що композитор вміло та природно залучає основні доміанти інтервального «тезаурусу» Першої частини, жодний з мотивів Інтерлюдії не повторює тему або її мотивний ланцюг. Але необхідно зазначити, що жодний мотив і не набуває тут статусу теми. Тобто, Інтерлюдію можна визначити як імпровізаційно-колеристичний «міст», що веде у заданому композиторським задумом напрямі: «життєвий шлях – Вічність».

За імпровізаційною Інтерлюдією слідує жанровий **фінал**, який сприймається як яскрава народно-побутова замальовка, як доказ продовження життя. Пов'язаний з традиціями відтворення народно-жанрового начала, він, як властиво фіналам класичних симфонічних циклів, характеризується використанням певних засобів музичної виразності, серед яких на перший план висуваються образні, метроритмічні та темпові закономірності: стверджуючий, рішучий, вольовий характер, жвавий темп, акцентований метр, чітка інтонаційна структура мотивів, періодичність мелодико-синтаксичних структур, танцювальні ритмічні формули. Складна тричастинна форма, яка використана у фіналі Концерту, органічно втілює принцип процесуальної динамізації фіналу сонатного циклу як нормативного параметру інструментального концерту.

Відкривається **фінальне Allegro** танцювальною за характером темою соліста. Фактура основного матеріалу – токатна, із чіткою метричною пульсацією в чергуванні слабких та сильних мікро- та макродолей в партіях обох рук. Авторська ремарка *marcato* підкреслює артикуляцію теми та підштовхує піаніста виконувати матеріал пружними, підтягнутими пальцями, тримаючи як соліста, так і слухача в здоровому метроритмічному тонусі. Образ теми танцю – веселий, ігровий. Та з огляду на подальші його трансформації можна припустити, що можливим прообразом теми є і *Danse Macabre* («Танок смерті») К. Сен-Санса.

Інший музичний образ фіналу сконцентрований у другій темі – умовно назвемо її П. П. (ц. 32), оскільки вона вносить певний контраст в образну палітру частини; при цьому зберігаються жанрові характеристики, присутні у головній темі. Пісенність синтезується із танцювальністю завдяки фрагментарно вкрапленим танцювальним



зворотам з основної теми. Терції, на яких побудовано тему (спочатку малі, потім і великі), хоч і є консонантними інтервалами, однак разом із гармоніями в партії лівої руки все ж утворюють дисонуючу загальну звукову вертикаль. Важливим індикатором появи нового стану стає відчуття зміни метру: розмір $\frac{6}{8}$ осмислюється як тридольний (3×2). Саме з цього моменту до середньої частини фіналу соліст буде відчувати тридольність та підпорядковувати її пульсу всю фактуру.

Реприза першого розділу частини (ц. 36) повертає слухача у сферу танцю. Тема проводиться у соліста в початковому варіанті в динаміці *p*, але на октаву нижче. Динамічний спад спостерігається при передачі естафети від соліста оркестру, струнній групі та валторнам (ц. 37). Октавне *martellato* у соліста приводить до появи другої теми (П. П.) в тональній зоні *b*. Вторгнення оркестрового *tutti* (ц. 38) відмічене напористою активністю, септимові заклики свідчать про стан тривоги та внутрішнього занепокоєння. Поряд з жорсткими дисонантними сполученнями гармонічної вертикалі проходить друга тема в партії тромбонів та кларнетів, а контрапунктом до неї – лейтінтонація з Г. П. Першої частини у віолончелей та контрабасів. Поява остинатного тону *as*, який час від часу переривається, асоціюється з образом занепокоєного серцебиття у стані тривоги. Регістрове розширення приводить до набатної кульмінації (ц. 39) зі спресованим дисонантним звучанням. Зловісним токатним рухом за інтервалами *m. 7 – ч. 4 – м. 9* соліст немов ставить кульмінаційну крапку. На органічному пункті *g* у віолончелей та контрабасів досить делікатно, як тема-ремінісценція, подається ескізно-витончена Г. П. Першої частини в партії скрипок (ц. 40, *meno mosso*).

Середня частина (*mobile ma non troppo*, ц. 41) має тричастинну форму. Основний розділ задає певного ритмічного пульсу. Оригінальним є введення п'ятидольності ($\frac{5}{8}$). Оскільки «бурхливість» фактури відображена звуковим потоком шістнадцятих в партії соліста, складається враження, що це справжнє *perpetuum mobile*. Тема звучить досить холодно та наполегливо. Довгі тривалості на початку кожного такту утворюють лінію «прихованої поліфонії», окреслюючи фігуру «хреста». Тема позбавлена широкої інтерваліки, секундові інтонації викликають відчуття щільності, незручності, дис-



комфорту. Вдруге тема проводиться у гобоя соло, в партіях скрипок на фоні жартівливих *pizzicato* віолончелей та контрабасів. Третє проведення доручено солістові (ц. 44), котрий наче передражнює оркестр, але на тон нижче. Тема звучить сміливо, зухвало та завзято в динаміці *f*. Жартівливого характеру їй надає імітація в партії лівої руки соліста тембру та штрихів *pizzicato* віолончелі. Завершує основний розділ середньої частини її перший елемент – *perpetuum mobile* в партії всієї струнної групи. Його поступово згасаючі мотиви органічно переходять у неповторну, спокійну та врівноважену тему середнього розділу – кварто-квінтовий хорал (ц. 45, *meno mosso*). Тему хоралу проводить соліст, поступово просуваючи її за динамічною шкалою від *p* до *f*, та за регістровою – від нижнього звуку *A* до верхнього *h*², використовуючи для її розвитку альтеровані тони. Залучення інтервалів ч. 4 та ч. 5 в акордових послідовностях орієнтує слухача саме на витоки середньовічного хоралу. В темі хоралу композитор широко використовує змінний розмір ($\frac{6}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$). Досягаючи емоційного піку, хорал обривається вторгненням токатної стихії. З цього моменту починається епізод-зв'язка до репризи середнього розділу (ц. 46, *piu mosso*). Епізод одразу помічений більш жвавим рухом, танцювальними штрихами, «рваною» ритмікою та, в той же час, складнощами, оскільки заданий звуковий рух шістнадцятими переривається паузами, як між інтонаційними групами, так і між звуками в самій групі. Можна сказати, що це, мабуть, самий непростий ритмічний епізод у всьому Концерті. Попри це, епізод не виглядає рваним та мозаїчним, а виникаючі паузи, навпаки, створюють інтригу. Коментуючи природу ритмічних особливостей у фортепіанному виконавстві, Г. Нейгауз (1961: 58) відмічав: «Багато ритмічних недоліків виникає у граючих, по суті, в результаті нерозуміння духу композитора, його стилю; художній образ твору, як то кажуть, не виявлено, тому страждає і ритмічна специфіка».

Під час пауз у соліста вступає оркестр з різкими дисонансами у вигляді кварто-квінтових сполук із додаванням секунд, тобто, виникає своєрідний фактурний діалог. На регістровому розширенні у фортепіано з'являється ланцюг кварто-квінтових побудовань, які йдуть на виписаному прискоренні – від дуолей до квінтолі. Декламаційно



підкреслені акорди доводять до величавої *репризи середньої частини* – ц. 47, *Maestoso (sostenuto)*. Реприза розділу підсумовує тематизм середньої частини та являє собою проведення двох тем в партії оркестру – основної та теми середнього розділу («середньовічного хоралу»).

На обриві потужного динамічного звучання кришталево та дзвінко починається *реприза* (ц. 49, *Allegro e marcato*). У верхньому регістрі фортепіано, в третій октаві, тихо, чарівно, витончено звучить головна танцювальна тема частини з її початковим тональним центром *e* та поверненим розміром $\frac{6}{8}$. Жваві танцювальні елементи теми в партії оркестру передують появі другої теми (П. П.), із тональним центром *c*, яка проходить у фаготів (ц. 50). Передаючи виконавську естафету від оркестру до соліста, який також підхоплює другу тему (П. П.), композитор підключає прийом тонального зміщення: *c-moll* – *b-moll* (початкова тональність експозиції). Без жодних змін в темі знову органічно переплітаються два елементи – графічне секундове оспівування (в терцію) та танцювальні мотиви, що йдуть ще з основної теми фіналу (умовно – Г. П.). Третє проведення теми здійснюється в оркестрі, в партіях скрипок та альтів; замість терцієвого викладення, композитор, як і в експозиції, використовує секстове. Це проведення відрізняється процесуальною динамізацією. Гармонічний виплеск на ладотональному змішанні (*H-dur + F-dur + g-moll*), а за ним – гамаподібні висхідні ходи (на сексту) готують заключний розділ частини, з його токатними перекидами між партіями рук соліста (ц. 52). Заключна партія вбирає в себе риси як головної теми, а саме токатного руху, так і нерівномірні ритмоформули, як у середній частині (ц. 46). Поступово згасаючий рух до нижнього регістру фортепіано завмирає на багаторазовому повторенні звуку *F* у контроктаві.

Кода підсумовує весь тематичний матеріал, який був задіяний в Концерті. Саме в ній закріплюється досягнутий результат. Відкриває коду фіналу цитата з теми вступу (перший чотиритакт) Першої частини в струнній групі оркестру (ц. 53). Після люфту процес розвитку активізується завдяки динамічним якостям остинатних ритмо-інтонаційних комплексів. Струнна група оркестру підводить до теми Г. П. з Першої частини у соліста. Авторська ремарка *tempo rubato*



(*meno mosso*) передбачає проведення теми Г. П. у тендітно-витонченій звуковій пластичності; в образному наповненні музики відбувається перехід від героїчної дисонуючої сфери до піднесеного поетичного настрою. Сягнувши нижньої межі регістрового діапазону фортепіано, композитор проводить тему з середньої частини (другого елементу) фіналу в партії тромбонів і туби (ц. 54). Тема у вигляді канону звучить могутньо та мужньо в динаміці *f*, охоплюючи як нижній регістр (оркестр), так і верхній (фортепіано). Після цього композитором знову передбачений динамічний підйом (прийом, який дуже любив використовувати в своїх творах С. Рахманінов). Дисонантний акордовий зліт приводить до проведення головної інтонації основної теми частини в партії соліста (2 т. до ц. 55), яка зазнає в ході ритмічно-фактурних трансформацій. Оркестр перериває пульсацію *martellato* у соліста синкопованими співзвуччями цікавого гармонічного змісту (мікст «рахманіновського» – *g-h-cis-e-fis* та *B-dur* 'ного акордів). На поступовому звуковому затуханні з'являється друга тема частини (П. П.) в партії соліста (ц. 55).

Набати литавр динамізують драматургічний процес: тема вступу до першої частини звучить дуже велично та могутньо (ц. 56, *Maestoso*); поліфонічні прийоми забезпечують зв'язок верхніх та нижніх голосів партитури у повному оркестровому викладенні; складні дисонантні гармонічні комплекси підкреслюють експресію. Та сама делікатна оркестрова тема зі вступу, яка на протязі твору залишала за собою слід, зараз здобула переможний статус генеральної кульмінації Концерту. До її другого оркестрового проведення долучаються віртуозні арпеджовані пасажі соліста, що поширюються з нижнього до верхнього регістру інструмента, а згодом – остинатні акордові ритмоформули у соліста, які підкреслюють гармонічні сполучення в партії оркестру та надають темі фанфарності. Знову задіяний широкий діапазон у проведенні теми (від E_1 до b^3), яка сягає емоційного піку із наступним новим динамічним спадом. Виникає оркестровий контрапункт двох тем фіналу – основної теми (Г. П.) в партії скрипок та другої теми (П. П.) в партії віолончелей та контрабасів (ц. 57, *piu animato*). Викладення тріолями, нони та септими звукової вертикалі надають цьому поєднанню тем похмурого, дискомфортного настрою. Поява



танцювального елементу (дві ноти під лігою) змінює тріольний ритм на дуольний. Глісандуючий злет призводить до акордового викладення другої теми фіналу та теми Г. П. з Першої частини (ц. 58). Тема Г. П. також зазнає видозмін: замість дуольності – тріольність, замість делікатної пластики – акцентні, динамічні рухи октавами. Можна сказати, що головною ідеєю коди Концерту стає калейдоскопічний показ основних тем всього твору. Кінець кожної теми пластично перетікає в початок іншої. Власне, у коді Концерту відбувається образна та драматургічна розв'язка: розвиток Г. П. першої частини призводить до її патетичного перевтілення. З гордим переможним відчуттям, велично, вагомою динамічною звучністю *fff* завершується Концерт.

Висновки. Композиторський стиль раннього І. Карабиця відрізняють типові для всієї української національної школи масштабність і цілісність художніх концепцій творів, використання варіантно-розробкових та поліфонічних прийомів розвитку тематизму, фактурне і темброво-оркестрове різноманіття. Перший фортепіанний концерт композитора наділений багатим тематизмом та яскравою контрастністю образів, відмічений активністю драматургічного процесу, що заснований на діалогічності, обумовлений загальною філософською концепцією твору – протистоянням духовного та антидуховного. Поряд з конфліктною лінією в Концерті представлена сфера споглядально-мрійливої, чуттєвої лірики. Всі теми твору мають яскраве образне забарвлення, завдяки чому наявність принципу діалогічності стає більш очевидною.

Композитор створює концерт конфліктно-драматичного типу, драматургія якого виявляється на рівні взаємодії драматичного, ліричного та епіко-драматичного начал. Імпульсивність ритмічного розвитку, насиченість гармонічного звучання, багата темброва палітра фортепіано та оркестру робить Концерт емоційно-напруженим, романтичним, інколи патетичним, але при цьому абсолютно природним, без екстравагантних крайнощів.

Концептуальність спостерігається на рівні взаємодіючої, взаємовпливової системи об'єктивного та суб'єктивного, у якій певне смислове значення набувають жанрові алузії (введення вальсового та хорального епізодів, токатне *perpetuum mobile*). Перша частина



в драматургії циклу виявляє філософію життя, її глибинну духовність у співіснуванні з силами зла, які привносять руйнацію, супроводжуючи життєвий шлях героя від народження до смерті, з усіма його колізіями та інтенціями. Друга (фінальна) частина, яка презентує матеріал, витриманий в токатній манері – рух, продовження буття.

Показовим є талант молодого композитора до гострого відчуття часопросторової драматургії. Кульмінаційні зони розкривають розмаїття тембрових можливостей інструментів у насиченому звуковому просторі Концерту. В Концерті задіяна повна регістрова палітра фортепіано та широкий арсенал технічних прийомів, що дозволяє солісту втілити свої виконавські можливості та відтворити концепцію композиторського задуму.

Таким чином, принцип концертності виявлено на рівнях тематичного, ритмічного, фактурного та динамічного протиставлення. Перший концерт втілює філософську тематику, яка розкрита через процесуальну модель нескінченного кола «життя-смерть-життя», продовжуючи лінію симфонізованого інструментального концерту, яскраво представленого в українській музиці ХХ ст. Б. Лятошинським, з алюзіями на барокові жанри (токата, хорал) та активним використанням поліфонічних прийомів розвитку (зокрема, введення епізоду фугато).

ЛІТЕРАТУРА

- Єрмакова, Г. (1983). *Іван Карабиць*. Київ: Музична Україна, 48.
- Копелюк, О. О. (2018). *Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 334.
- Лосев, А. (1988). *Знак, символ, миф*. Москва: Московский государственный университет, 480.
- Нейгауз, Г. (1961). *Об искусстве фортепианной игры*. Москва: Музыка, 273.
- Савицька, Н. (2008). *Хронос композиторської життєтворчості*. Львів: Сполом, 320.

REFERENCES

- Kopeliuk, O. O. (2018). *Fortepianna tvorchist Ivana Karabytsia: fenomenolohiia styliu [Piano work by Ivan Karabits: phenomenology of style]*. (Candidate's



- thesis). Kharkiv I. P. Kotliarevskiy National University of Art. Kharkiv, 334 [in Ukrainian].
- Losev, A. (1988). *Znak, simvol, mif [Sign, symbol, myth]*. Moscow: Moskovskiy gosudarstvennyy universitet, 480 [in Russian].
- Neygauz, G. (1961). *Ob iskusstve fortepiannoy igry [About the art of piano playing]*. Moscow: Muzyka, 273 [in Russian].
- Savytska, N. (2008). *Khronos kompozytorskoï zhyttietvorhosti [Chronos of composer's life creation]*. Lviv: Spolom, 320 [in Ukrainian].
- Yermakova, H. (1983). *Ivan Karabyts*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 48 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 5.01.2020 р.