

УДК 78.071.1(477)(092):780.616.432.083.2]:78.03«1970»

DOI 10.34064/khnum1-5805

Копелюк Олег Олексійович

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано

Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: oleg_kopelyuk@i.ua

ORCID ID 0000-0002-0428-1538

**«24 ПРЕЛЮДІЇ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ІВАНА КАРАБИЦЯ
ЯК ЕНЦИКЛОПЕДІЯ ДОБИ УКРАЇНСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ
(70-ті роки ХХ століття)**

Дослідження присвячено стильовому аналізу драматургії одного з масштабних творів у творчості Івана Карабиця – циклу «24 прелюдії» для фортепіано. Цикл розглядається як своєрідна енциклопедія епохи українського відродження 70-х років ХХ століття. Визначені стильові константи «24 прелюдії» І. Карабиця: генеральна стильова інтонація (усталені ладо-гармонічні, метро-ритмічні і фактурно-темброві комплекси), камерність, симфонізм і симфонізація фортепіанного викладу. Відмічена наявність звукового «діалогу» між композиторським мисленням Івана Карабиця та безмежним фондом музики ХХ століття. Відмічені тематичні групи у циклі у жанрово-стилістичному сенсі за критерієм моделювання свідомості ліричного героя (Я – навколишній світ). Інтерпретологічний підхід став головним принципом методології даного дослідження. На підґрунті власного, виконавського досвіду та інших інтрепретаційних рефлексій, автор дослідження розширює уявлення відносно семантичного кола циклу, пояснює сутність фортепіанного стилю та мислення митця.

■ **Ключові слова:** Іван Карабиць, цикл, 24 прелюдії, мислення, гармонія, семантика, форма.

Постановка проблеми. Фортепіанний цикл «24 прелюдії» був написаний Іваном Карабицем у 1976 році і сьогодні викликає великий інтерес у концертних виконавців та прихильників сучасної фортепі-

анної музики. У повному обсязі цикл записаний ще при житті композитора лауреатами міжнародного конкурсу пам'яті В. Горовиця – О. Колтаковим та О. Ємцовим. Окремі прелюдії постійно звучать на концертних сценах України, за кордоном, на міжнародних фортепіанних конкурсах. Що саме привертає увагу піаністів до циклу «24 прелюдії» І. Карабиця? По-перше, самотутня, оригінальна музична мова, по-друге – велика палітра виконавських можливостей та засобів виразності, по-третє – яскраві образи, які надихають піаністів на відтворення художніх ідей, прихованих філософських підтекстів. Композитор обирає прелюдію як жанр з історичною пам'яттю культури, що дозволяє відчутти виконавцям і слухачам спектр психологічних сиюхвилинностей людського духу в буремному світі подій останньої третини ХХ століття. Композитор захоплюється даним жанром не випадково: прелюдія дозволяє відбити у мініатюрі численні стани «зафіксованої» миттєвості буття, внутрішньої рівноваги художника і світу. Кожна прелюдія – своєрідна творча лабораторія, поле творчих експериментів. В ній відбилися як вже опрацьовані, так і нові методи та принципи мислення композитора. Виконуючи одну прелюдію за іншою як цілісний твір, розумієш, що цей жанр увиразнює свободу творчості, стихію буття: це і фантазія, і оповідь серця, і одкровення духу, і в той же час – яскраві жанрові замальовки.

Авжеж, наразі нам відомі зразки «24 прелюдій» для фортепіано у творчості В. Задерацького (1934), І. Берковича (1965), М. Сильванського (1964–1971), які використовуються в педагогічному процесі для музикантів-початківців. Однак цього зовсім не скажеш стосовно фортепіанного циклу І. Карабиця. Феномен його композиторського стилю ще не вичерпаний з точки зору рефлексій кількох поколінь слухачів, інтерпретаторів та дослідників. Це музика складна і проста водночас. Отже, актуальність теми статті полягає у необхідності осмислення виконавських завдань, які ставить масштабний твір класика української музики останньої третини ХХ століття у світлі жанрово-інтонаційного та драматургічного мислення сучасного піаніста.

Аналіз останніх публікацій за темою. Серед наукових досліджень останніх років цикл «24 прелюдій» для фортепіано Івана Кара-

биця, на жаль, не набув широкої популярності серед музикознавців, на відміну від виконавців, проте все ж отримав декілька наукових інтерпретацій у XXI столітті. Так, І. Савчук (2003) розглядає «24 прелюдії» в аспекті екзистенціальної гри, яка представлена як постійне оновлення жанрового зрізу та різностилістичних пошуків. Автор поділяє цикл на групи за образно-художнім значенням: 1 – №№ 1, 9, 15, 22 – «герой живе наче у власному світі, світі нездійснених надій та сподівань» (Савчук, 2003: 129); 2 – №№ 3, 7, 14, 16, «де герой шукає свої рефлексії в екстравертивному світі» (там само: 130); 3 – №№ 12, 18 «свідчать про авторську рефлексію від “спілкування” з середовищем, що не розуміє і не намагається зрозуміти майстра» (там само); 4 – №№ 4, 5, 10, 13, 17, 19, 22, дана група наче «втілює віру майстра в переможність вічних цінностей» (там само); 5 – №№ 2, 6, 8, 11, 20, 23, 24 – «багатогранна група, піддана інтенсивному розвитку» (там само). Музикознавець констатує «... глибинне відтворення митцем сфери власних емоцій, де екзальтованість, невротичність драматургічної колізії і є безпосереднім, прямим втіленням психорефлексії майстра, емоційно тонкого та ранимого» (там само: 134).

С. Мірошниченко (2003) аналізує твір з позицій тонального плану, за жанровими та темповими, метричними ознаками, які впливають на внутрішню драматургію всього твору. Авторкою розглянуті у циклі параметри тональності, жанру, темпу і ритму.

І. Ягодзинська (2003), звертаючись до «24 прелюдії», пропонує відмінну від І. Савчука типологію образного спектру, що поділений на 5 семантичних сфер: 1 – натхненна лірика (№№ 1, 9, 14, 15, 22); 2 – імпресіонізм (№№ 3, 7, 14, 16); 3 – трагедія (№№ 12, 18); 4 – переможність (№№ 4, 5, 10, 13, 17, 19, 21); 5 – величність і непорушність (№№ 2, 6, 8, 11, 14, 20, 23, 24). При цьому авторка зауважує, що в останній групі паралельно розвиваються пов'язані між собою семантичні елементи: сарказм, іронія, дисонантність світу людини (Ягодзинська, 2003: 150). Для більш ретельного аналізу авторка обирає останні прелюдії циклу №№ 20, 22, 21, 24.

Нашу увагу у дослідженні привертають інтонаційний, ритмічний та мотивний рівні, оскільки вони допомагають осмислити семантичне навантаження як в кожній окремій прелюдії, так і в цілому циклі.

Об'єктом дослідження є цикл «24 прелюдії» для фортепіано як музична енциклопедія, що відображує мистецьку добу українського відродження 70-х років ХХ століття.

Метою статті є виявлення стильових закономірностей шляхом семантичного аналізу драматургії циклу, знаходження точки перетину у своєрідному «діалозі» композитора з розмаїтим інтонаційним фондом музики ХХ століття.

Методологія дослідження орієнтована на взаємозв'язок спеціальних методів аналізу: функціонально-структурного, інтонаційного, жанрового, стильового, семантичного, інтерпретаційного.

Виклад основного матеріалу. Перша прелюдія з циклу була написана ще під час навчання І. Карабиця в класі Б. Лятошинського (1964), і в подальшому ознаменувала ідею романтичного циклу мініатюр. Як зазначає музикознавець В. Клин, композитором були по чергово написані прелюдії №№ 1, 16, 3, 19, 22, 20, які стали своєрідними «листочками з альбому» композиторських проб молодого митця (Клин, 1980). Згодом, після написаних перших шести прелюдій, композитор вирішує створити цикл, який в умовах сучасності буде продовжувати традицію від Бароко та романтичної доби (цикли «24 прелюдії та фуги» Й. С. Баха, «24 прелюдії» Ф. Шопена, Ф. Бузоні, О. Скрябіна, С. Рахманінова, Д. Шостаковича).

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 *мажор-мінор*. Вкажемо на тональний принцип циклу: *C-dur-a-moll, G-dur-e-moll, D-dur-h-moll, A-dur-fis-moll, E-dur-cis-moll, H-dur-gis-moll, Fis-dur-es-moll, Des-dur-b-moll, As-dur-f-moll, Es-dur-c-moll, B-dur-g-moll, F-dur-d-moll*. Дані бітоналії утворюють між собою 12 самостійних пар, об'єднані в (умовно) в мікроцикли. І. Карабиць не випишував знаки тональностей при ключі (крім № 22, *g-moll*). Ускладненість тонально-гармонічного мислення, фактурне розшарування, поліпластовість, поліфонічні прийоми в прелюдях унаочнюють розширену тональність, в межах якої тональні устої очевидні або приховуються.

З точки зору музичної семантики прелюдій циклу, їх можна поділити на **5** тематичних груп, урізноманітнених у жанрово-стиліс-

тичному 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:

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 алузії (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.

Відкриває цикл **Прелюдія № 1** (*Andante C-dur*) – мрійлива розповідь ліричного героя, сповнена юнацьким світобаченням, з піднесеними романтичними почуттями та розчаруваннями. Образ юності надає ауру чистоти і щирості, звернених до всього світу. Молодий композитор обирає філософський концепт (*особистість-світ*) для місії відкриття масштабного за задумом циклу «24 прелюдії». Зазначимо, що даний концепт стає одним з найпоказовіших у творчості композитора, таким, що відображує звукову картину світу митця. Логіка монодраматургії першої прелюдії як «мікрокосму» передбачає модель циклу як «макрокосму».

Фортепіанне письмо І. Карабиця за викладом наближується до оркестрового. Задля цього композитор використовує диференціацію фактурних пластів прелюдії: перший – лінія басу – має чітку логіку формотворення; другий – арпеджовані тризвучні акорди, які неспішно розгортаються разом з басом, проходячи кожен раз на синкоповану другу долю. Третій шар фактури – мелодичне двоголосся, виписане канонічно. Такий принцип можна спостерігати у післявоєнній прелюдії Б. Лятошинського № 4 *op. 44 (Andante sostenuto gis-moll)*. Згадуючи даний опус, додамо, що наслідування творчих методів Б. Лятошинського спостерігається також у першій Прелюдії – чотиритактовому вступі до теми (перші два пласти – лінія басу та арпеджова-

ні акорди) – такий принцип знаходимо і в Прелюдії № 3 *op. 44 (Lento e tranquillo)*. Як бачимо, прелюдія № 1 засвідчує творчу спадкоємність в українській фортепіанній музиці.

Форма першої Прелюдії проста тричастинна: А (6+6) В (4+4+4) А₁ (4+7). Щирість основної теми-образу прелюдії обумовлена вибором відповідної інтонаційної ідеї: поступова висхідна, а потім нисхідна звукова ланка з використанням кварто-секундового наповнення: *g-c-d-e-h-a-g-f-e-f-c-d-a*, що звучить у верхньому тембрально-чистому регістрі інструменту.

У середньому розділі (**В**) виконавцям слід привертати увагу слухачів до проведення основної теми в нижньому регістрі інструменту. Такий тембральний перенос задіяної інтонаційної структури теми набуде розповсюдження у наступних композиціях митця. Саме в цьому розділі однією з найвагоміших складових стає гармонічне забарвлення «чисто-витканой» мелодії. Захоплюючись джазом, композитор вносить «присмак» блюзової джазової гармонії, використовуючи великий мажорний септакорд без квінтового тону, малий мажорний септакорд з сексовим тоном, акорди із розщепленим квінтовым тоном, розкладений кластер та інше. Тобто, композитор залучає різні за функціональним наповненням гармонії, майстерно вплітає неакордові звуки в акорди, або, навпаки, підкреслює головні тони в гармонії, розщеплені тони, що надають їй більшої виразності.

Скорочена реприза є оманливою: основна тема після домінантового предикту не повертається в тоніку, а завершується перерваним зворотом. Відзначимо майстерність тематичної розробки висхідної інтонаційної ідеї, яку ще підкреслює синтетичний характер репризи.

Прелюдія № 2 (Moderato e capriccioso a-moll) відкриває гротескову лінію циклу. Ліричний герой немов поставлений перед гамлетівським питанням «бути чи не бути?», відчуваючи невпевненість та вагання. Форма прелюдії – складна тричастинна репризна:

Основний розділ	Середній розділ	Реприза
А (8 т.)+В (4 т.)	С (13 т.)	А ₁ (3 т.+9 т.)
<i>a-moll</i> <i>fis-moll</i>	<i>d-moll</i> <i>B-dur</i>	<i>a-moll</i>

Основна тема (монолітний період) – образ тендітності внутрішнього світу людини – побудована на трикратному репризному проведенні секундового інтонаційного контуру та має вигляд нисхідної секвенції – *a-moll, g-moll, f-moll*. Перша фраза теми має відкрите продовження; друга, яка характеризується більшою виразовою експресивністю, містить перегук висхідних і низхідних секундових інтонацій та надає характеру героя ще більшої невпевненості, а чергування штрихів *staccato* і *legato* – гротесковості.

Другий розділ експозиції (**B**, *fis-moll*) вирізняється активністю. Задана енергетика теми виявлена як в інтонаційному (використання «ламких» інтервальних зворотів – м. 2 та *non*), так і в ритмічному рішенні (чергування синкопованих ритмів у лінії восьмих та шістнадцятих). Складовою цієї теми також стає контрапункт. Цікава і тональна активність другого епізоду – *fis-F-fis-Dis + Fis* – зм. 7. Подібне тональне співставлення нагадує прокоф'євське відчуття ладогармонічної напруги, зокрема, лейт-зворот другої частини з його Четвертої сонати № 4 *c-moll*.

Середній розділ (**C**, 7 т.+9 т.) контрастує гротесковій експозиції прелюдії: вертикальні сполучення, що утворюються на ґрунті об'єднання двох фактурно-тематичних пластів, виявляють жанрову семантику хоралу (7 т.). Цікаве поєднання фрігійського ладу в мелодії хоралу, з відтінком суворой архаїчності (квартове та секундово-квінткове сполучення – верхній шар), та нижнього квінто-септового сполучення (нижній шар) створює досить «жорстке» біфункціональне звучання. Асоціацію з елементами музичної мови середньовічного хоралу підкреслює принцип стрічкового двоголосся. Композитор свідомо уникає *dur-moll* системи, додаючи до кожного з гармонічних сполучень неакордові призвуки (іноді вони сприймаються як септ-акорди, іноді як акорди з розщепленим квінтовым або іншим тоном). Завдяки цьому кардинально змінюється і фонічне забарвлення кожної гармонії.

Репризне повторення теми ще більш динамізоване. Гармонічні «стовбури», як мають вже шести-семизвукову побудову, іноді чергуються з хвилястим інтонаційним малюнком (секунди, нони) – контрапунктом з другої теми експозиції. Кульмінацією стають широкі за ви-

кладом акорди, які несподівано перериваються темою **B** на *sub. pp* як ознакою дзеркальної репризи. Цікаво і те, що тема проводиться вже у зміненому регістрі, на відміну від висхідної версії, а контрапунктом до неї стає та ж тема, але у дзеркальному оберненні.

Прелюдія № 3 (Allegro G-dur) – замальовка з життя міста. За семантикою вона відкриває нову лінію в драматургії циклу, пов'язану з показом картин зовнішньої реальності, з якою зустрічається ліричний герой. Звукomisлення І. Карабиця вражає через знаходження ним розмаїття музично-стильових алузії, жанрово-асоціативних зв'язків з образами, що народжуються «тут і зараз», з усталеною традицією минулих історичних стилів. Слухач начебто потрапляє в інший історико-звуковий вимір. Для цього композитор обирає *сонорне інтонування* як засіб відтворення дзвонів через тембро-колеристичну виразність. Сонорність слугує цілям звуконаслідування – відтворення семантично навантаженого образу церковного передзвону, що корелює з темою духовного пошуку. У подальшому чисті тембри дзвіночків будуть неодноразово використані композитором як символ духовного очищення (Концерт № 2 для фортепіано з оркестром, Концерт № 3 для фортепіано з оркестром «П'ять музичних моментів», Концерт для оркестру № 3 «Голосіння»).

Прелюдія має досить цікаву структурну будову: шостикратне проведення теми-ядра (кожне по 4 т.) – з додаванням тритактової генеральної паузи – образ дзвонів – сприймається двояко. З одного боку, композицію легко поділити функціонально на експозицію, розвиток та репризу (2+2+2), і тоді вона постає як тричастинна. З іншого боку, помітною є свідомо закладена симетрія: 3+3, що розшифровується як намір автора зупинити нескінченний процес передзвонів. Ліричний герой нібито перериває процес зовнішнього споглядання. Наприкінці, після дзвонівих перегуків, стверджується тоніка *G-dur* з неакордовим тоном *a* на *ff*, повертаючи слухача в реальний вимір.

Прелюдія № 4 (Allegretto e-moll) пов'язана з українським мелосом, який дуже любив композитор. З перших звуків вступу І. Карабиць передає стан занепокоєння, завдяки остинатній формулі на секундовій мело-інтонації «*e-d-e*» в динаміці *pp*. Ця ритмоформула позбавлена сильної долі, завдяки чому вповні відчувається стан не-

спокою. Секундова інтонація на остинатній ритмоформулі звучить спочатку одноголосно, поступово композитор додає мотивну фігурацію з 4 звуків «*fis-h-c-h*», яка то з'являється, то зникає. Вона нагадує початок теми fugи *Fis-dur* з 1 тому ДТК Й. С. Баха «*cis-fis-eis-fis*», але І. Карабиць обрав обспівування тону *h* за допомогою верхнього секундового звороту, на відміну від німецького композитора.

Форма цієї мініатюри проста тричастинна, з «профілем хвилі». Тужлива пісенна тема будується на поступовій висхідній та нисхідній інтонації з використанням натурального мінору. «Амбітус» теми зорієнтований виключно на вокальний діапазон українського народного солоспіву (від d^1 до d^2). Певної ритмічної хиткості темі надає часткова зміна розміру з 4_4 на 3_4 , яка у середньому розділі постає як усталена ознака національної української пісенності ($4_4-3_4-4_4-3_4-4_4-3_4-3_2-4_4-3_4-5_4$). Фактура теми має суто фортепіанний виклад, коли матеріал розподілений на три шари, кожен з яких працює на цілісність та віртуозну якість.

Середній розділ Четвертої прелюдії характеризується більш насиченим розвитком основної теми, що начебто йде по колу. У першому проведенні вона залишається незмінною, за рахунок октавного удвоєння, включення контрапункту на тематизмі основної теми. Спостерігається принцип «накладення динаміки»: звучать всі шари фактури – основна тема в октавному подвоєнні; остинатна формула «*e-d-e*»; контрапункт до основної теми – «мотив *fis-h-c-h*». Напряга не зникає завдяки координації дисонантної, консонантної та кварто-квінтової інтерваліки. Кульмінацією стає велична тема контрапункту, яка набула драматизму, на тлі повторюваного тону (лейтінтонація основної теми, що звучить стійко, непохитно). Нарешті, довготривалий тон *e*, що звучав 18 разів поспіль, змінюється на трикратний нисхідний рух по звуках «*e-h-a*». На довготривалому «*a*» поступово завмирає фігурація «*fis-h-c-h*». У скороченій репризі канонічно викладена тема сприймається як образ самотності. Прощально стихають заключні інтонації остинатної ритмоформули мотиву «*fis-h-c-h*».

Прелюдія № 5 (*Vivo D-dur*) – надзвичайно жвава, енергетично заряджена, заснована на етюдній формулі за наявності дуже швидкого темпу, дрібної техніки, а саме, гамоподібних пасажів. Форма – про-

ста двочастинна. Прелюдія розміщена на одному нотному стані: інтонаційний малюнок дрібних пасажів постійно здійснюється вгору або скочується вниз, передається між руками піаніста в одному регістровому полі. Такий принцип нагадує концертний етюд *E-dur* Ф. Ліста (який виписаний також на одному нотному стані). Образна сфера Прелюдії схожа з образністю «швидкоплинностей» відповідного твору С. Прокоф'єва.

Другий розділ мініатюри також відмічений рухом по звуках акордів, гамоподібних пасажів, але від експозиції його відрізняє залучення нижнього регістру інструмента. Якщо в першому розділі звукове поле простягається від малої до третьої октави, то у другому – воно розширюється: звукова хвиля здійснюється від малої до третьої октави, а потім опускається з четвертої до контроктави. Отже, композитор задіює весь регістровий арсенал фортепіано.

Прелюдія № 6 (*Pesante h-moll*) одразу переносить слухачів у жанровий вимір *пасакалії* з її впевненим, невідступно-залізним наступом. Тема розпочинається у нижньому регістрі інструмента величною ходою, хоча тут і відсутня варіаційна форма на нисхідну тему в басу¹. Однак образно-художня сфера створює *quasi*-жанрову відповідність. Форма прелюдії – проста двочастинна (8 т. + 10 т.), фактура акордового складу. Якщо перший розділ прелюдії відображає величну, подекуди трагічну, ходу, то другий ніби «гальмує» біль, владну імперативність першого. Авторська ремарка *pesante* чітко виявляє образ прелюдії. Композитор поєднує різні за своїм функціональним походженням гармонії, надаючи звуковим структурам фантастичного забарвлення (див. тт. 5–6: *Cis-dur + A-dur, f-moll + As-dur, C-dur + a-moll–h-moll, e-moll + a-moll, a moll + D dur, fis-moll + зм. 5₃, d-moll + G-dur*). Мелодика будується на тритонах, квартах, секундах, великих септимах.

Прелюдія № 7 (*Andante espressivo / Andante rubato A-dur*) продовжує «блюзовий блок», в якому головує образ ліричного героя.

¹ Зауважимо, що з тональністю *h-moll* пов'язаний ще один твір ХХ століття, написаний також в дусі *пасакалії* – фінал сонати *h-moll* для скрипки та фортепіано О. Респігі, де тема постає у вигляді *basso-ostinato*.

Написана в дусі імпровізації, тема побудована на двох контрастних виразних елементах. Перший, рухливий – двотактовий гамоподібний злет (з урахуванням знаків тональності *A-dur*), на довготривалому тоні *D*; авторська ремарка *stringendo* наближає його до своєрідного *glissando*. Другий, «психологічний» (*Andante rubato*) – образ, який міститься в собі риси рисами капричіо. Ламаність мелодичного малюнку та чергування різних ритмоформул (тріоль, квартоль, квінтоль) надає темі примхливості. Характерною є неакцентована ритміка (за рахунок синкопованого викладення), завдяки чому утворюється декламаційність теми. Відчуття капризності привносять і виписані форшлаги, але головне – інтерваліка (чергування інтоном із великих та малих секунд, секст, нон, квінт, октав). Основну тему супроводжує акордовий рух чвертними тривалостями (тризвуками) – *quasi-хорал* (в партії правої руки). Перший розділ закінчується на вертикалі, яка виконує роль питальної інтонації – *малого зменшеного терцкварт-акорду з підвищеною терцією*.

Другий розділ прелюдії продовжує драматургічний розвиток першого, але з вибором більш низької теситурної позиції. Отже, загалом вимальовується «двошарова» семантика завдяки фактурному викладу п'єси: на капризну рухливість віолончельного регістру накладається поміркований хід хоралу (верхній пласт) як пошук гармонії.

Прелюдія № 8 (*Moderato fis-moll*) – єдина прелюдія в грандіозному циклі, яка написана у формі варіацій на *basso-ostinato*. Її тему формує лише один тон-пульсація «*fis*», що б'ється, наче серце (1–4 тт.). Тому стан тривоги стає наскрізним. Перша варіація – контрапункт до теми (5–8 тт.) – базується на секвенційному нисхідному русі звукового трикутника, який складається з висхідної секунди та нисхідної терції восьмими тривалостями.

Тема та її варіанти викладені двоголосно, утворюючи секундове, терцове та квартове сполучення. Друге проведення теми (9–12 тт.) подібно до першого, але основна тема звучить з прискоренням пульсу, кожна вертикаль першої долі виконується вже шістнадцятими, а не початковими восьмими. В цьому проведенні композитор продовжує розгойдувати звуковий трикутник. Відповіддю на нисхідний сигнальний рух стає висхідна лінія (13–16 тт.), де по черзі, один за

одним, з'являються звуки, розкидані по всім регістрам фортепіано від *g* контроктави до *f* третьої октави, від *p* до *f*.

Третя варіація (19–22 тт.) позначена дробленням висхідної ритмічної формули мелодичного контрапункту (з першої варіації) і виписана шістнадцятими тривалостями. У четвертій варіації (23–26 тт.) спостерігаємо метро-ритмічну зміну мелодичного контрапункту, в якому відсутня сильна доля, замість цього – шістнадцята пауза. Знову відповіддю слугує активний низхідний рух від *p* до *f*.

Востаннє п'ята варіація звучить на *f* як виписана прискорена пульсація (кожна вісімка поділена на триолі). Тема неначе зкатується згори (четвертої октави) – вниз (до малої). Інтонаційні одиниці, як завжди, зберігають свій трикутниковий контур, проходячи майже через всю клавіатуру на динаміці від *f* до *p*. Вражаюча монолітність форми *basso ostinato* створює певну виконавську проблему.

Прелюдія № 9 (Moderato E-dur) відрізняється витонченою інтроспективною лірикою. Неспішний рух теми забезпечує виявлення світлого, спокійно-натхненного начала. Форма прелюдії проста тричастинна.

Експозиція складається з двох речень, репрезентує лірико-споглядальну лінію *quasi*-імітаційних діалогів. Тема будується на висхідному русі і складається з великої терції та наступного зигзагоподібного інтонаційного малюнку. Наявність імітаційної відповіді в іншому голосі в тональності *C-dur*, використання триголосся свідчать про звертання композитора до поліфонічних прийомів викладення та розвитку тематизму.

В експозиції задіяний такий тональний план: *E-dur–C-dur–f-moll–g-moll–fis-moll*. Друге речення теми (9–14 тт.) проводиться двічі в тональностях *G-dur* та *e-moll* паралельними терціями. Впорядкованість поліфонічній тканині додає направленість руху рук: якщо двоголосся правої спускається вниз, то терції лівої в цей час або підіймаються вгору, або мають звивистий інтонаційний малюнок.

Середній розділ протистоїть основному активним, навіть героїчним, образом «пробудження». Розділ має поле виконавських технічних завдань, пов'язаних з бездоганною реалізацією тематичного матеріалу: октавні гами різноманітних тональностей (*C-dur; F-dur;*

C-dur, cis-moll) чергуються між партіями рук піаніста; гами, побудовані на тризвучних акордах, акордові репетиції, терцієві гами. З появою акордових репетицій, що, в свою чергу, поступово спускаються по полутонах, з'являється контрапункт обох тем (основна тема проводиться в ритмічному збільшенні). Такий контрапункт свідчить про максимальну динамізацію драматургічного процесу, яка призводить до кульмінації всієї прелюдії. Реприза скорочена; востаннє, по черзі звучать проведення теми *quasi*-фуги – спочатку паралельними терціями, а потім вже в одноголосі, поступово віднаходячи світлу тональність *E-dur*.

Прелюдія № 10 (*Andante, rubato e recitando cis-moll*) за своїм образно-асоціативним складом відповідає тематичній групі стильових алюзій на європейське мистецтво минулих часів. Фантастично переданий дух середньовіччя. З перших звуків слухач ніби вбачає дорійські та іонійські архітектурні ордери. Час ніби зупиняється. Простір стає однією з найважливіших властивостей цієї музики, з її образно-асоціативним спектром. Прелюдія містить стилістичні паралелі з прелюдією К. Дебюссі – «Затонулий собор» та його п'єсою «І місяць світить над храмом, який був» з циклу «Образи». Задля збереження певної середньовічної аури, композитор обирає відповідні засоби музичної стилізації. Архаїчність теми відтворено певним вибором гармоній, позбавлених тональної визначеності, перевагою звучання модальних ладів в процесі розвитку матеріалу. Застосовані кварто-квінтакорди, медіанти з квартовими тонами. Лінія акордів виписана довгими тривалостями (половинна з крапкою, половинна, чвертна, ціла) як метро-ритмічна ознака стилістики піснеспівів Середньовіччя.

Форма Прелюдії – проста двочастинна репризна, з виписаною каденцією. Основний розділ (1–8 тт.) відкривається фактурою акордового складу. Із царини акордики виокремлюється інший тематичний шар – «вокальне» оспівування окремих тонів гармонії. Такий прийом завжди базується на малооб'ємних інтонаціях (використовується як мала, так і велика секунда). Обираючи нижній регістр фортепіано, влучно застосовуючи інтонаційне оспівування, композитор передає відчуття того, що це є справжній *cantus planus* (монодія римсько-католицької церкви). «Давній спів» виписаний різноманітними ритмічни-

ми формулами – це квартолі, квінтолі, тріолі, дуолі, четвертні, з паузами задля взяття дихання.

Оскільки в прелюдії, чергуючись, розвиваються два тематичних плани (акордика та *cantus planus*), можна зробити висновок, що в ній втілено респонсорний тип грігоріанського співу (соліст – хор). Другий розділ – репризне проведення першого. Вся акордика переноситься на октаву вище, до кожної гармонії додається задолевий форшлаг одного тону – *cis*. Більш декламаційно звучать репліки «чоловічого співу», які вибудовуються не тільки по секундах, але і скандуванням повторюваних тонів. Долеві ритмоформули також мають ущільнений вид – до тріолей, квартолей, квінтолей додаються секстолі, септолі, нонолі. Лінія архаїчної акордики досягає динаміки *f*, після чого звучить виписана каденція, що за своїм духовним піднесенням наслідує молитовність церковного співу. Враховуючи її амбітус (від *gis* до *d*²), віртуозну подачу дрібних тривалостей, широкі інтервальні ходи (нони, квінти, октави), можна говорити про трансформацію мовленнєвої декламації в інструментальну юбіляцію.

Прелюдія № 11 (*Vivo H-dur*) презентує гротесковий образ завдяки пожвавлено-активному руху одноголосної теми штрихом *staccato*. Інтонаційні «точки» верхнього голосу складаються в яскраво виражену лінію, яка ритмічно збивається з слабкої на сильну долю такту, або навпаки, у своєму підсумку складає нисхідний тетрахорд тональності (*fis-e-dis-cis-h*), що свідчить про наявність в ній прихованих поліфонічних ліній. Одну з провідних ліній веде бас, що виконує функцію формотворення. Відмітимо алюзію на тему *Dies irae* в інтонаційному звороті теми, яка втратила три звуки з наявних семи: замість *c-h-c-a-h-g-a* чуємо *_h-c-_-_-gis-ais*. Альтерованість останніх двох тонів можна пояснити тим, що композитор використовує додекафонний принцип: спостерігається чергування тонів у довільному порядку, з окремими повторами; також цій ланці звуків буде бракувати одного звуку (*a*) полутонової системи. Перший розділ складається з неквадратного періоду (9 тактів) повторної будови (5 т. + 4 т.).

Середній розділ написаний в тональності домінанти (*Fis-dur*) та побудований на прийомі регістрових зіставлень – верхнього регістру інструменту з нижнім. Граціозність темі надають стилістичні ознаки

віденського класицизму: альбертієві бази в партії лівої руки, трелі, як прикрашальний засіб, реєстрові перегуки та в подальшому залучення двоголосся в партії правої руки на тлі альбертієвих басів. Ці знаки вказують на імітацію розробки сонатного *allegro* віденських класиків. Зв'язкою до репризи стає октавно-акордовий виклад, що звучить оркестрово-насичено, зводячи реєстри фортепіано до єдиного центру клавіатури. Реприза скорочена (7 т.) – основна стакатна тема має секвенційну структуру, поступово спускаючись до нижнього реєстру, динамічно наближуючи та утверджуючи головну тональність прелюдії. Отже, прелюдія написана в тричастинній репризній формі, презентує ідею «діалогу епох»: елементи додекафонії у крайніх розділах зіставляються зі стилізацією музичних лексем доби Класицизму – у середньому.

Прелюдія № 12 (Lento gis-moll) через показ стану саморефлексії героя належить до трагедійної лінії у драматургії циклу. Часопростір стає внутрішньо-психологічним, образ передає тугу, ностальгію за втраченим. Форма прелюдії проста тричастинна однотемна: середній розділ поєднує риси тематичного матеріалу основного розділу з новими елементами ($A A_1 A$). Через семантичну забарвленість тональності *gis-moll* видається, що дана прелюдія за образним змістом дуже близька до прелюдії С. Танєєва з циклу «Прелюдія та фуга» *gis-moll op. 29*. Варто згадати і «Прелюдії та фуги» *gis-moll* з обох томів Й. С. Баха, «Прелюдію та фугу» *gis-moll* П. Чайковського.

Мініатюра відкривається чотиритактовим вступом. Пунктирні та синкопічні ритмоформули надають основній темі вишуканості; інтонаційний профіль теми хвилеподібний за типом (поступові ходи чергуються з септово-октавним висхідним та нисхідним рухом), що притаманне психологічно-насиченим станам ліричного героя. Фактура прелюдії належить до поліфонічного складу: лінія басу, фігураційне двоголосся в середніх голосах та тема. Відзначимо класичну функціональність лінії басу, що виконує роль гармонічної опори у тональній системі; крайні частини твору будуються на незмінному басі *gis (t)*, а середній – на *cis* (субдомінанті) та *dis* (домінанті). Як бачимо, тональна конструкція прелюдії не виходить за межі головних функціональних зв'язків.

Середній розділ, побудований на лейтінтонаційному базисі, продовжує лінію філософських міркувань. Відсутність довгих тривалостей звуків є характерною для теми основного розділу, інтонаційний малюнок у своєму розвитку переважно поступовим у висхідній та низхідній спрямованості. Відзначимо роль септових, октавних інтоном, які повною мірою виражають експресію тематичного розвитку. Реприза скорочена, звучить як післямова. Спускаючись у нижній регістр інструмента, тема поступово втрачає свою експресивність, приходячи до тоніки *gis-moll* як центру душевної рівноваги.

Прелюдія № 13 (*Moderato Fis-dur*) замінює танцювальним началом глибокі переживання. Однак «вальсовість» кожного разу, в кожному такті, на мить наче переривається дуольністю. Від самого початку композитор розшифровує ритмо-інтонаційну ідею твору 8/8 незвичним поєднанням метричних долей (3+3+2). Основна тема проходить в партії лівої руки і викладена низхідним рухом чвертями (тональність *Fis-dur*) з раптовим стрибком на зменшену октаву (*his-h*) та подальшою висхідною гамоподібною лінією шістнадцятих тривалостей (*D-dur*).

Тональна лінія основного розділу: *Fis-dur-D-dur-M.dur₇* (секвенційні чотири акорди, що спускаються по секундам) – *Fis-dur-D-dur-B-dur-dis-moll-C-dur/M.dur₇-dis-moll-b-moll-Des-dur-A-dur/As-dur*.

Витончений, граціозний склад акордової фактури вальсу поєднується з віолончельним регістром звучання основної теми, яка має риси, схожі з музичною стилістикою Д. Шостаковича. Форма прелюдії – складна тричастинна репризна. Експозиція має тричастинну будову (А В А); крайні розділи – вальс, а середній (**В**) – тематична лінія від контроктави, що проходить на тлі хвилеподібної фігурації в *dis-moll* – відрізняється ладовим контрастом.

У середньому розділі складної тричастинної композиції звучить новий тематичний матеріал (**С**): тема викладена в дусі тендітної, витонченої пісні-танцю, а тональність *A-dur* лише підкреслює її світлий, пасторальний образ. Тональне вирішення теми досить класичне – *T-S-S^{#1}-D-VI-D-VI-S-D* – та складається з двох фраз, повторних за будовою (4+4). Тема вальсу в репризі сприймається як епілог всієї

прелюдії. Зіставлення тональностей мажоро-мінорного сполучення надає музиці романтичного нахилу.

Прелюдія № 14 (*Andante es-moll*) вирізняється серед інших п'єс у циклі своїм образним задумом. Неймовірно містична, подекуди примарна, вона немов вводить в стан «невловимості миті». Форма прелюдії складна тричастинна: основний і середній розділи мають двочастинну будову, реприза скорочена. Поліфонічна фактура має чітку регістрову диференціацію.

Основна тема наділена секундовими та тритоновими сполуками та виписана крупними тривалостями. Тему оточують два споріднені шари: перший – низхідний рух звуків *es-moll* (*es-b-a-as-d*) та нонові розхитування, другий шар, який проходить у вигляді канону, стає перегорнутим ритмічно-інтонаційним першого. Відзначимо важливу роль остинатних нонових похитувань, які звучать упродовж розділу. Даний принцип дуже нагадує той, що використаний у «Шибениці» з циклу «Нічний Гаспар» М. Равеля.

Другий розділ експозиції розпочинається темою, яка складається з поступового нисхідного руху терцієвої інтерваліки в партії лівої руки на тлі «нонових» похитувань в правій. Поява форшлагів додає «ноновим» похитуванням певної пожвавленості.

Середній розділ – *pesante* – стає кульмінацією прелюдії. Тема розділу – зловісна, подекуди набатна, викладена крупними тривалостями на фоні гармонічного сполучення *a-moll* та *E-dur*, проходить у вигляді багаторазових акордових репетицій. Прелюдія вочевидь розрахована на піаніста з великою рукою, довгими пальцями (зауважимо, що композитор від природи мав велику руку «рахманіновського типу»): широкі тризвукові акорди, крайні звуки яких складають дециму, а потім репетиції в дециму, що являє собою технологічну проблему.

На фоні репетиційної децимової інтерваліки, в партії лівої руки напружено звучить друга тема розділу. Генеральною інтоною є висхідні стрибки на велику септиму, наявність пунктирного ритму додає темі нервозності. Поміж гамоподібних формул звучать інтонаційні елементи з фонові фігурації основного розділу.

Реприза скорочена та розпочинається з другої теми основного розділу. Завершується прелюдія на поступовому умиротворенні обох

елементів – інтонаційного спуску з його перегорнутим варіантом та «нонового» похитування.

Точка «золотого перетину» – **Прелюдія № 15** (*Andantino Des-dur*) – спокійна, умиротворена: на тлі хоралу (нижній фактурний шар) скандується виразна тема-мелодія, що проростає з хоралу, ніби продовжуючи лінію ліричних прелюдій Д. Шостаковича (наприклад, *D-dur* з циклу «24 прелюдії та фуги») – чотирикратне повторення одного звуку **f** з подальшою низхідною секундою, але потім з висхідним стрибком на малу септиму та поверненням на основний тон **f**.

Форма прелюдії двочастинна, акордова фактура розгортається в багатоголоссі (нижній шар – архаїчно-лінійний; верхній – варіантно-пісенний). Друге проведення теми відбувається на октаву вище; альтерний голос містить підголоски-контрапункти.

Третє проведення теми поступово призводить до тематичного «вибуху» – похідного контрасту (тональний перехід від бемольної до дієзної сфери). Активна тема-мелодія лірико-пісенного характеру з рисами романтичної патетики (в тональності *A-dur*) в акордовому викладі (поступовий низхідний тетрахорд, стрибок на малу септиму з поступеним протирухом) на тлі фігурацій шістнадцятих. Простежимо гармонічне мислення митця у лінійності теми цього розділу: *A-dur–G-dur–fis-moll–h-moll–F-dur–Es-dur–Des-dur–C-dur–G-dur–F-dur–e-moll–d-moll–Es-dur–Ces-dur*.

Одним з найулюбленіших прийомів композитора є регістрове розходження гармонічних мікстів: *C-dur + G-dur*; *F-dur + e-moll*; *Es-dur + d-moll*, зм.5₃ + *F-dur*; *F-dur + G-dur*; *E-dur + A-dur*; *h-moll + fis-moll*; *cis-moll + gis-moll*; *D-dur + fis-moll*; *C-dur + G-dur*; *E-dur + A-dur*; *D-dur + h-moll*. Цей гармонічний ланцюг сягає кульмінації прелюдії. Авторська ремарка *quasi cadenza* дає віртуозний імпульс, реалізований за допомогою фігурації по звукам гармоній, що проходили в попередньому ланцюгу. Віртуозний злет з великої до третьої октави інструмента містить тонову арку від звуку *A* до *a*³. Після ферматної паузи востаннє звучить репризне проведення теми.

Прелюдія № 16 (*Andantino rubato b-moll*) надзвичайно вишукана, прозора, витончена, вона продовжує лінію інтимної лірики. Основна тема викладена у вигляді інтонаційного візерунку, що складається

з висхідного та низхідного рухів. Кришталевий, делікатний реєстр другої октави, в якій починається тема, та її інтонаційна складова споріднюють образ із Прелюдією № 2 *a-moll* з циклу «24 прелюдії» *op.* 11 О. Скрябіна. Зауважимо, що композитор у висхідному русі теми обирає близькі за відстанню інтервали – секунди, терції, квінти, а для низхідного руху – терції, септими, сексти.

Монолітна експозиція містить хвилясті інтонації, що перегукуються у реєстровому діалозі (11 т.). Короткочасна зигзагоподібна лінія вісімок, що складається з тритонів, секунд, зменшених октав – «вкраплення» нового елемента теми. Лінія восьмих з основного розділу вже набуває статусу самовизначення, нового елемента.

Тема середнього розділу (5 т.) вирізняється появою стану короткочасного покою (*G-dur*). Замість хвилястого малюнку через багаторазове повторення стійких терцій (*g-h*), поміж яких спостерігається «висвітлювання» й інших тонів (*d-fis*, *fis-a*) на тлі квартакорду – *d-g-c-fis*, виникає остинатний тип викладу. У подальшому він, немов дзеркало, вибудує симетричну композицію (з дзеркальною репрізою): $A A_1 B A_1 A_2$. Кульмінацією стає насичений акорд (*c-d-es-f-ges-b*), розкиданий поміж реєстрів. Завершується прелюдія витонченими інтонаційними візерунками основної теми, які поступово стихають, спускаючись до нижнього реєстру інструмента, залишаючи тональну визначеність *b-moll*.

Прелюдія № 17 (*Allegretto As-dur*) – заряджена активністю. Заклична бадьорість основної теми (**A**) базується на рисах театральної музики. Фанфарність виникає завдяки тридольному метру в розмірі $6/8$ (восьма з такту, четвертна, восьма, четвертна, дві шістнадцяті), а також інтервалу ч. 5 у різних тональних площинах – *T* та *D*, але далі від цих основних функціональних тонів *As* та *Es* композитор будує квартакорди, спочатку тризвукові, а потім чотиризвукові, які сходять вгору. Продовженням фанфарності є інтонаційна формула «драбинки», що здійснюється вгору по септимах, проходячи через реєстри фортепіано – від великої до третьої октави.

Друга тема **B** (17 т.) переводить увагу на ліричний образ. Гармонічний зміст будується за таким планом: *B-dur-As-dur-Ges-dur-C-dur*. Інтонема кварта символізує просторовість. На квартах побудо-

ваний спуск в мелодичній лінії, бас та середні голоси також утворюють квартакорди. Згодом мелодична лінія низхідних кварт переходить з верхнього у теноровий голос.

Мелодика середнього розділу *C* асоціюється з образами балетної музики С. Прокоф'єва. У третій октаві інструмента сріблясто звучить тема спочатку в *Es-dur*, а потім в *g-moll*. Друге проведення теми нагадує варіацію. Реприза прелюдії – дзеркальна (B_1A_1): фанфарні ритмоформули спускаються тональними сходінками *B-dur–As-dur–Ges-dur–C-dur*. В зоні кадансу фанфари посилені акордовими гронами, що завершуються на гучній динаміці *ff*.

Отже, не дивлячись на симетрію загальної композиції, яка має концентричну будову, інтонаційна драматургія п'єси має хвилюподібний профіль як підтвердження психологічного змісту цієї цікавої мініатюри, яку в вищезазначеній типології ми віднесли до групи звуконаслідувальних (театральних) смислообразів циклу «24 прелюдії» І. Карабиця.

Прелюдія № 18 (*Lento f-moll*) – філософська за семантикою і презентує образ героя, який став більш дорослим, будучи поставленим перед проблемами буття. Занурюючись у дивовижний звуковий світ прелюдії, можна сказати, що вона продовжує бахівський тип висловлювання. Прелюдія споріднена із Хоральною прелюдією *f-moll* та Прелюдією з циклу «Прелюдія та fuga» *f-moll* з 1 тому ДТК Й. С. Баха за семантикою та фактурним викладом. Її краса, мудрість у втіленні образної змістовності викликають асоціації зі звуковою архітектонікою величного собору.

Форма прелюдії проста тричастинна однотемна. Середній розділ позбавлений тематичного контрасту, що наближує прелюдію до стилістики творів Й. С. Баха, виявляючи необарочну лінію творчості І. Карабиця.

Образ прелюдії втілений у двох фактурних планах. Основна тема викладена октавами у нижньому регістрі інструменту, тембрально нагадуючи органне звучання, а лінія шістнадцятих прокладає свій шлях від малої октави до другої. Величну тему супроводжує ламана графіка верхнього плану – зигзагоподібний та поступовий рух шістнадцятих тривалостей створює просторовий ефект звучання органу. Якщо тема

йде за секундовими інтервалами, то ламана графіка утворює найулюбленіший інтервальний аресенал композитора – висхідні септими, тритони та звуки кварто-квінтових гармоній. Така інтерваліка насичує звучання довготривалих тонів теми багатими, тембрально барвистими обертонами. Штилі, додатково виписані в лінії шістнадцятих, візуалізують приховану поліфонію, інколи дозволяючи також ідентифікувати тональність (*f-moll-g-moll*). Тембро-колористичне забарвлення в прелюдії дозволяє провести паралель до органного звучання, що наслідуються як символ духовної самосвідомості європейської музичної культури.

Середній розділ (8–15 тт.) побудований як поліфонічна перестановка тематизму двох фактурних планів. Підсумовуючи, реприза повертає початковий варіант фактури, перетворюючись на символ завершального етапу природного життєвого кола. Затвердження певних життєвих позицій, збалансованість духовних пошуків гармонії – ось філософські концепти звукового універсуму прелюдії.

Прелюдія № 19 (*Allegro Es-dur*) кардинально змінює звуковий ландшафт. Театрально-грайливий характер музики немов повертає слухача у безтурботне дитинство. На авансцені панують юнацький запал, що подекуди скидається на передражнювання.

Прелюдія має тричастинну будову (проміжну між простою та складною). Наявність в експозиції довготривалих міжмотивних пауз створює внутрішній діалог². Мелодія верхнього голосу в *martellato*, що виписана у компактних інтервальних межах – в. 2, м. 6, м. 2, м. 3, ч. 4, зм. 5, створює для виконавця певне артикуляційне завдання.

Середній розділ (*As-dur*) контрастує за тематичним матеріалом. Вольовий посыл, наданий пунктирним ритмом і пульсуючими шістнадцятими, створює умови для злету основної теми прелюдії (по звуках *As-dur*, з подальшими крупними тривалостями на інтервалах тритону та септими). Задана активність теми, відчуття стрімких тональних переходів, візуальна фактурна позиція наближають Прелюдію до

² Відчуття емоційного заряду, інтонаційна звивистість, питально-відповідальні інтонації зближують дану Прелюдію за образним змістом з Етюдом № 3 *op. 25 F-dur* Ф. Шопена.

гротескних образів С. Прокоф'єва. Повторне проведення теми *B* відмічено пунктирними висхідними рухами на нону на тлі оберненого прошарку фактури з середнього розділу.

Реприза повертає слухача до театральної гри. Регістрові перебіжки інтервальних *martellato* зрештою віднаходять основну тональність – *Es-dur*.

Прелюдія № 20 (*Allegro furioso c-moll*) – образ бунтівної люті. Тема відкривається напруженою треллю зі злетом на інтервал *m. 6*, напруженості настрою надає і подальша прихована поліфонія, лінія восьмих тривалостей, що поділяється на нижні та верхні інтонаційні точки. «Люта» трель кожного разу призводить до нової інтонаційної ланки. Ламана графіка загального малюнку додає образу знервованої експресії.

Стилістична ознака тематизму середнього розділу складної тричастинної форми – остинатність, довготривала пульсація тонів «*h*» і «*c*», на якій будується двоголосся. Верхній голос має синкоповані перебивки, які унаочнюють джазові впливи; контрапункт в партії правої руки – навпаки, є ритмічно вивіrenим. Репетиційна формула надалі стає одним з засадничих елементів розвитку при виявленні психологічного навантаження образу, оскільки вона втрачає свою рівність (відсутня одна шістнадцята в першій та другій долях, також присутня синкопа в другій долі) і сприймається як сигнал *SOS*.

Кульмінацією розділу стає репризне проведення джазових перебивок з продовженням формули *SOS*, а вивірений другий голос тепер проводиться в басу. Предрепризною зв'язкою є звучання двох контрапунктичних ліній – ритмоформули *SOS* (із задіяною октавою на звуковому тоні «*g*», але вже в нижньому регістрі фортепіано) та вивіреної ритмічної лінії двоголосся. Динамічне посилення формули *SOS* (на *D* органному пункті) призводить до репризи, в якій тема звучить люто, нещадно. Кода повертає сигнал *SOS* у контроктаву, залишаючи героя на самоті. Востаннє інтонації основної теми Прелюдії № 20 звучать делікатно, питально, на що отримують безсердечну зловісну відповідь акцентно-джазових перебоїв.

Прелюдія № 21 (*Moderato B-dur*) відкривається закличними фанфарами (тонічний квартсекстакорд в першій октаві фортепіано).

Завдяки динамічному прийому – різкому звуковому затуханню гармонії від *f* до *p* – виникає асоціація з кінематографом, коли камера швидко наближається до або віддаляється від сфокусованого радіусу на об'єкті зйомки. Цей принцип задіяний не випадково: І. Карабиць багато працював над музикою не тільки до театральних вистав, а й кінофільмів, був присутній на кінозйомках. (Такий прийом також можна простежити у фіналі Партити № 5 М. Скорика).

Пульсація остинатних восьмих надає ритмічній стійкості та незламності, попри її некратний розмір $5/8$ та неквадратиний синтаксис ($5 + 13$ тт.), темі з двох речень повторної будови ($a + a_1$) з продовженим розгортанням Після іскрометного динамічного спаду впевнених акордів досить делікатно, трохи віддалено звучать квазі-літаврові октавні перегуки у контр- та великій октавах. Ламаність мелодичного контуру цих перегуків, що, в свою чергу, переміщуються з *D* в *T*, а також їх ритмічна нестабільність свідчать про неординарне поєднання двох полярних образів – стійкості та крихкості.

Важливою ознакою жанрової стилістики є акордика основної теми. Наприклад, альтерація субдомінанти ($S_7^{(\#1, \#5)}$) привносить елемент несподіваності у сприйняття слухом гармонічних зіставлень (мажорного і зменшеного тризвуків та квартакордів у подальшому викладі). Поступово мелодичні ходи в низькому регістрі інструмента, що проходять саме на тлі гармонічних зіставлень у правій руці, починають ритмічно пожвавлюватись, зберігаючи при цьому свою головно відмінну рису – синкопованість ритмічних структур.

Звукові злети будуються на квартових співзвуччях (*a-d-e-a*) з секундо-октавними нисхідними інтонаціями. Подібний звуко-інтервальний комплекс зустрічаємо у концертному Етюді № 4 з *op.* 42 фінського композитора Ейноюхані Раутаваари. Кульмінацією розділу стає нисхідний секвенційний рух з малих секунд (*g-fis-f-d; es-d-des-b*) в розмірі $6/8$. Образ проникнутий пунктирним, гострим ритмом. Розширення фактурно-регістрових меж виявляє масштабно-оркестрове мислення композитора. Тематична зв'язка до середнього розділу (в якому прозвучать дві нових теми) будується на джазових інтонаціях. Образність середнього розділу занурює в сферу звукової містики. Серед звукових коливань розкладених нонових та септових тризвуків (*as-d-g* ↓;

as-d-g ↑; такі звукові структури бачимо і в середньому розділі токати з циклу «Прелюдія та токати» І. Карабича), чуємо інтонації низхідних секунд з кульмінаційного фрагменту основного розділу.

Друга тема середнього розділу, що тримається на опорному тоні *c* (*c-c-b-c-as* :]] *c-c-b-c-es-c*), а потім *d*, завдяки секвенції на тлі триольного міжрегістрового звукового мерехтіння, наближається до жанру коліскової. Згодом тема у вигляді октав починає поступово спускатись. Зворотній шлях її простежується до підходу к репризи. Звучать вже знайомі джазові мотиви, за ними кульмінація з першого розділу, що призводить до репризи, яка повертає впевнену рішучість образу, проте позбавлена кіномонтажності.

Остинатність в репризи представлена у вигляді регістрових переміщень (на відміну від експозиції), з пунктирними вкрапленнями, що йдуть від кульмінаційного епізоду. «Літаврові» перегуки в лівій руці звучать також у подвоєнні октавами. Чотиритактова акордова гармонічна побудова на *D* функції та її логічне розв'язання у *T* узгоджує двоїсту образність у єдиній гармонічній вертикалі, головній тональності, на котрій завершується прелюдія відчуттям здобутої перемоги.

Отже, інтонаційно-драматургічний аналіз цієї яскравої прелюдії виявив її композиційну особливість – тричастинність з ознаками як простої (за типом експозиції у вигляді простого періоду повторної будови), так і складної репризної форми (оскільки контрастна тематична будова в розвиваючому розділі є простою двочастинною формою *BC*).

Камерність *Прелюдії № 22 (Andante g-moll)* відчувається вже з перших її звуків. По-перше, в ній використана вельми делікатна динаміка – *pp* та *p*; по-друге, композитор створює тему-мелодію як голос самотньої ніжної душі. Прелюдія написана у формі періоду повторної будови. Відкривається прелюдія поодинокими терцієвими перегуками, виписаними то в третій, то в другій октаві фортепіано. Авторська ремарка *grazioso* підкреслює душевну делікатність образу, а остинатність разом зі штрихом *staccato* викликають в уяві «краплини дощу». Варто звернути увагу на ритмічну організацію образу «дощу». Беручи інтервал терції за інваріант теми, композитор ство-

рює три звуковисотні позиції *g-moll* (*b-g, d-b*), як ритмічні варіанти «дошового» супроводу, де в кожному із проведень обов'язково буде відсутня то перша, то друга, то третя доля.

Основна тема має будову «питання-відповідь» (в умовах неквадратного синтаксису: 4+2; 3+3; 4+2; 5+3). Образ характеризується довгими тривалостями, оспівуванням тонів з несподіваною низхідною септимою (*a-a-g-a-g-a↓*). Відповіддю на самотній солоспів є лінія *staccato* в нижньому регістрі фортепіано, що імітує щипок по струнах. Гармонічний каркас класичної структури збагачений неакордовими тонами: *t* (з некорд. звуком *a*) – *II₇* – *D* (без терції, але з секундою) – *t*.

Варто зазначити, що у другому повторенні періоду композитор залучає до основної теми форшлагги, кварто-квінтови за інтервалікою прикраси та хроматизацію до останнього звуку у фразі, що, в свою чергу, увиразнює тяжіння до блюзової стилістики. Регістрова відозміна у заключній фразі, що звучить вже не в першій, а в малій октаві, викликає у слухачькому сприйнятті відчуття врівноваженого спокою, наче ліричний герой віднайшов опору (цьому сприяє поява найнижчого тону *g* великої октави фортепіано).

Характер основної теми *Прелюдії № 23 (Allegro F-dur)*, що написана у проміжній тричастинній формі (*A B B₁ A₂*), – імпульсивний, жвавий. Постійна зміна інтонаційного руху теми-мелодії, яка проводиться тричі (*a₁ a₂ a₃*), привносить відтінок капризності та химерності. Регістровий діалог елементів теми будується на їх чергуванні (у другій, потім в третій октаві). Завдяки штриху *staccato* строката тема продовжує розвиток віртуозними візерунками, що предстали у вигляді обспівування звукових тонів (*g, es, g, f*) та гамоподібних висхідних та низхідних пасажів, викладених квінтолями та секстолями.

У фактурі простежується розшарування на два плани: крайні довготривалі звуки ніби «утримують» інший тематичний варіант у вигляді паралельного руху двоголосся (середній регістр). Заключне проведення теми в експозиції призводить до кульмінації – величавої, могутньої *quasi*-акордової теми, що викладена четвертними тривалостями, октавами у нижньому регістрі інструменту. Акцентуація, яка присутня в кожній октаві, лишає відчуття несхибної самовпевненої ходи.

Жанрова ознака образної сфери середнього розділу – величний хорал³ у середньому регістрі (як спів ченців) на тлі остинатних фігурацій *C-dur*-ного тризвуку. Перша тема-образ нового розвиваючого розділу (період монолітної будови) повертає слухача до врівноваженого стану, продуманого перебігу подій. Перший період – тризвуковий хорал на тлі органного пункту в тональності *C-dur*, що складається з чотирьох фраз, три з яких – секвенційні будови. Наведений нижче тональний план підкреслює біфункціональність організації тематизму. Отже, перша секвенційна будова має такий вигляд: (*C-dur + e-moll, d-moll, C-dur, d-moll, a-moll, B-dur, As-dur*); друга секвенційна будова: (*C-dur + g-moll, F-dur, Es -dur, As-dur, e-moll*); третя секвенційна будова: (*C-dur + B-dur, A-dur, G-dur, A-dur, F-dur, G-dur, A-dur*); четверта будова: (*C-dur + B-dur, A-dur, G-dur, C-dur, G-dur*).

Друге проведення хоралу більш насичене (акордова вертикаль містить замість трьох звуків – сім). Гармонічний розвиток хоралу супроводжується динамічним та регістровим крещендо; крім того, замість непорушного *C-dur* з'являються інші кварто-квінтові переташтування нових тонових «стовбурів» – *B, G, H, A*. Зв'язкою перед репризою слугують вкрадливі звуки (елементи кульмінації) величавої теми у нижньому регістрі фортепіано.

Реприза пронизана вольовими інтонаціями. Нову якість розвитку надає контрапункт основної «строкатої» теми та величної ходи *quasi*-акордової у нижньому регістрі. Востаннє звучать інтонаційні перегуки і хорал (у ритмічному збільшенні), рішуче та безапеляційно, що свідчить про внутрішню трансформацію образу.

Прелюдія № 24 (*Animato d-moll*) завершує цикл фортепіанних мініатюр, форму, яка композиторами-попередниками сприймалася як звуковий універсум. Багата образна палітра прелюдії сприяє постійній концентрації уваги слухача. П'єса написана в складній тричастинній формі *A B A₁ C B₁ A₂* (Coda).

Відкривається прелюдія тривожною тритоновною пульсацією на *pp*, наслідуючи штрих *pizzicato* у нижньому регістрі фортепіано,

³ Ця тема викликає асоціації з Сонатою для фортепіано № 3 *f-moll* Й. Брамса, який обирає для характеристики П. П. п'ятої частини циклу хорал.

що одразу надає образу містичної зловісності. На тлі остинато, що триває, з'являється тема у контроктаві. Її ритмічна експансивність та інтонаційний абрис (тритонові закличні інтонації, кварта, хроматизовані низхідні ходи) направлені на відтворення стану стурбованості, зловісності.

Середній розділ експозиції характеризується зміною образу. Замість тривожних сигналів – виписана джазова імпровізація (у верхньому регістрі інструмента). Кульмінацією розділу стають розкладені гармонії з неакордовими звуками, типові для гармонічної мови І. Карабиця ($G-dur^{+VIIb}$, $Ges-dur^{+II}$) з продовженням дисонантних гармоній ($h-g-cis$, $b-fis-c$, $es-g-d$, $e-g-es$, $g-cis-fis$). Реприза повертає слухача в атмосферу тривоги. Вибір інтервалів дисонантного спрямування ($d-f-h-cis$), що неодноразово повторюються, рельєфно увиразнює стан занепокоєння та напруги (наче сигнал тривоги – *SOS*), а синтез двох різних гармоній (останніх завершальних акордів) тільки підсилює безвихідність зловісного стану ($F-dur + Ges-dur$; $Des-dur + F-dur$; $Ges-dur + B-dur$).

Середній розділ прелюдії (*C*) будується на темі джазової імпровізації, що інтонаційно пов'язана з темою *B*. Метушливі інтонаційні лінії, починаючись з різкого динамічного спаду (*sub. p*), розвиваючись, виводять на тему-гармонію з інтервальним рядом *es-des-d-des* (сопрано в партії лівої руки), яка впізнається як типовий для І. Карабиця **генеральний стильовий зворот**⁴. Тема проводиться двічі: спочатку в першій октаві, а потім в третій (з інтервальним варіантом *es-des-d-c-h-b*). Фатальність образу додає токатний виклад, що сприймається як символ зловісного навколишнього світу (на кшталт фатуму)⁵, надає токатний вигляд. «Розкидана» фактура передбачає масштабну регістрову траєкторію переміщень рук.

Динамічна реприза звучить по-оркестровому насичено. Відсутність основної теми пояснює наявність дзеркальності: дру-

⁴ Його можна зустріти також у темі середнього розділу другої частини Другого фортепіанного концерту І. Карабиця.

⁵ Тему Фатуму із схожим інтервальним абрисом (*f-e-dis-cis-d*) знаходимо у «Чаконі» для ф-но С. Губайдуліної.

гий елемент теми **B** з її акцентуацією та «розкладеними» гармоніями з неакордовими тонами (Des^{+VI} , $G-dur^{+VI}$) з наступним продовженням дисонантних співзвуч в «хрустальному» регістрі інструмента на тлі пентатонічних груп ($f-cis-g$, $g-c-fis$). Останнє октавне проведення теми звучить драматично, що підкреслено регістровими барвами контроктави.

Кода прелюдії *d-moll* – заключне слово в драматургії циклу. Її тематизм містить акцентовані акордові грона різної структурної будови ($Ges-dur + F-dur$, $F-dur + Des-dur$, $B-dur + Ges-dur$, $Ges-dur + F-dur$, $F-dur + Des-dur$, $B-dur + Ges-dur$) та акордами з розщепленими тонами ($D/dur + moll$, $Es/dur + moll$, $D/dur + moll$, $gis-c-d-g$, $f-moll^{#I}$). Насичуючи драматургічний процес через поширення регістрових меж, композитор завершує не стільки фінальну прелюдію, скільки образне коло циклу відчуттям свободи, спрямованості, стійкості, волі та всепереможності людського духу.

Висновки. Аналіз музичної семантики фортепіанного циклу І. Карабиця «24 прелюдії» засвідчив наявність у циклі певних жанрово-стилістичних груп (за критерієм двосвіття «психологія Я – навколишній світ»): *споглядальна та інтроспективна лірика, гротескові та танцювальні, стильові алюзії (на жанрові моделі доби Бароко та Романтизму), трагедійні*. У циклі присутній особливий «контрапункт» «блюзової» стилістики. Драматургія циклу заснована на розгорнутанні сюжету, який починається експозицією образу ліричного героя, а завершується показом неоднозначних проблемних відносин людини і соціуму («Я-Світ»).

Таким чином, виконаний інтонаційний та жанрово-семантичний аналіз фортепіанного циклу «24 прелюдії» засвідчив, 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 суголося 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 се-

мантика та її аналіз дозволяє виконавцю досягнути масштабний цикл як художню картину світу, а його стильову єдність – як духовний універсум, що належить українському мистецтву ХХІ століття.

ЛІТЕРАТУРА

- Копелюк, О. О. (2018). *Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 334.
- Клин, В. (1980). *Українська радянська фортепіанна музика*. Київ: Наукова думка, 314.
- Мірошниченко, С. (2003). Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 31, 136–149.
- Савчук, І. (2003). Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 31, 125–135.
- Ягодзинская, И. (2003). К вопросу образного строя цикла 24 прелюдий Ивана Карабица. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 31, 149–156.

Oleh Kopeliuk

Ph. D. in Art Studies, Associate Professor at the Special Piano Department,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: oleg_kopelyuk@i.ua
ORCID ID 0000-0002-0428-1538

THE “24 PRELUDES” FOR THE PIANO BY IVAN KARABYTS AS AN ENCYCLOPAEDIA OF THE UKRAINIAN RENAISSANCE OF THE 1970S

Background. *The research is devoted to revealing the semantic analysis of the dramaturgy of one of the large-scale compositions in the creative work of Ivan Karabyts – the cycle “24 Preludes” for the piano. The composition was written by Ivan Karabyts in 1976 and today it is of great interest to concert performers and fans of modern piano music. The attention of pianists to the cycle “24 Preludes”*

by I. Karabyts is attracted, firstly, by the distinctive, original musical language, secondly – by a wide range of performing capabilities and means of expression, and thirdly – by vivid images that inspire pianists to reproduce artistic ideas, hidden philosophical implications.

The object of research is the cycle “24 preludes” for the piano as a musical encyclopaedia, reflecting the artistic era in the context of the Ukrainian renaissance of the 1970s, and **the aim** is to identify stylistic patterns by means of the semantic analysis of the dramaturgy of the cycle, finding the intersection in a kind of dialogue with a diverse, significant fund of the music of the 20th century. **The methodology of research** is focused on the relationship of special methods of analysis: functional-structural, intonation, genre, style, semantic and interpretative one.

Results. Ivan Karabyts chooses for his cycle a model of tonal dramaturgy of the cycle “24 Preludes”, introduced by F. Chopin and later by D. Shostakovich, namely – the movement along the circle of fifths in the ratio of major-minor. From the point of view of musical semantics of the preludes of the cycle they can be divided into 5 thematic groups (contemplative and introspective lyrics; grotesque and dance; sound imitation and spatial-visual; stylistic allusions; and tragedy ones), varied in genre-stylistic sense (according to the criteria of modelling the awareness of the lyrical hero (I – the world around me.) The dramaturgy of the cycle is built through their correlation, while forming a certain plot, which begins with the image of the lyrical hero, and ends with a demonstration of the society which is ambiguous and problematic for a human.

The composer chooses the prelude as a genre with a historical memory of culture, which allows performers and listeners to experience the range of psychological moments of the human spirit in the turbulent world of events of the last third of the 20th century. The composer is fascinated by this genre not by chance, because the prelude allows reflecting in miniature numerous states of “fixed” moments of existence, the inner balance of the artist and the world. Each prelude in the cycle is a kind of creative laboratory, a field of creative experiments. It reflected both already developed and new methods and principles of the composer’s thinking. While performing one prelude after another as a whole composition, one realizes that this genre expresses the freedom of creativity, the element of existence: it is a fantasy, and a story of the heart, and the revelation of the spirit, and at the same time – bright genre sketches.

Conclusions. *The analysis of the musical semantics of I. Karabyts's piano cycle "24 Preludes" testified to the presence of 5 genre-stylistic groups in the cycle (according to the criterion of the dual world notion "psychology I – the world around"). Thus, the genre-semantic analysis of the piano cycle "24 Preludes" has shown that I. Karabyts does not lose touch with history and time, by paying tribute to the masters of the 18th–20th centuries, continuing to develop the type of tonal dramaturgy, laid down by J. S. Bach. In the cycle there is a special "counterpoint" of the "blues" stylistic. The dramaturgy of the cycle has a detailed plot, which begins with the image of the lyrical hero, and ends with a demonstration of the society ambiguous and problematic for a human ("I – World").*

The dramaturgy of the romantic dual world turns into a harmony of the modern world with multiple images, echoes of time and inner drama. The genre semantics and its analysis allow the performer to comprehend the large-scale cycle as an artistic picture of the world, and its stylistic unity – as a spiritual universe which belongs to the Ukrainian art of the 21st century. ■ Key words: Ivan Karabyts, cycle, 24 preludes, thinking, harmony, semantics, form.

REFERENCES

- Kopeljuk, O. O. (2018). *Fortepianna tvorchistij Ivana Karabytca: fenomenologhija stylju [Piano work by Ivan Karabyts: phenomenology of style]*. (Candidate's thesis). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art [in Ukrainian].
- Klyn, V. (1980). *Ukrainska radianska fortepianna muzyka*. Kyiv: Naukova dumka, 314 [in Ukrainian].
- Miroshnychenko, S. (2003). Tsyklichnist fortepiannykh preliudii Ivana Karabytsia. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 31, 136–149 [in Ukrainian].
- Savchuk, I. (2003). Ekzystentsialna hra u teksti 24-kh preliudii dlia fortepiano Ivana Karabytsia. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 31, 125–135 [in Ukrainian].
- Yagodzinskaya, I. (2003). K voprosu obraznogo stroya tsikla 24 prelyudiy Ivana Karabytsa. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 31, 149–156 [in Russian].

Стаття надійшла в редакцію 30 січня 2021 року.