

УДК: 7.071.1:786.2 (477)

ОЛЕГ КОПЕЛЮК

**ДРУГИЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ  
ІВАНА КАРАБИЦЯ:  
АВТОРСЬКИЙ ТЕКСТ  
І ВИКОНАВСЬКИЙ КОНТЕКСТ<sup>1</sup>**

Вперше у вітчизняному музикознавстві проаналізовано інтонаційну драматургію Другого фортепіанного концерту І. Карабиця як прояв композиторського мислення. Виявлені характерні принципи фортепіанного та оркестрового письма на базі функціонально-структурного аналізу. Відзначається синтез концертності та симфонізму як методів мислення, розглянуті характерні прийоми розвитку тематизму, особливості оркестровки та фактурна різноманітність.

З позиції досвіду власної виконавської концепції автор статті висвітлює особливості створення цілісної драматургії твору. Звуковий образ фортепіано базується на авангардній стилістиці.

**Ключові слова:** концерт, фактура, лейтінтонації, партії, драматургія, метод симфонізму.

**Олег Копелюк. Иван Карабиц. Второй фортепианный концерт: авторский текст и исполнительский контекст.** Впервые в отечественном музыковедении проанализирована интонационная драматургия Второго фортепианного концерта И. Карабица как проявление композиторского мышления. Выявлены характерные принципы фортепианного и оркестрового письма на базе функционально-структурного анализа. Отмечается синтез концертности и симфонизма как методов мышления, рассмотрены характерные приемы развития тематизма, особенности оркестровки и фактурное разнообразие.

С точки зрения опыта собственной исполнительской концепции автор статьи отражены особенности создания целостной драматургии произведения. Звуковой образ фортепиано базируется на авангардной стилистике.

**Ключевые слова:** концерт, фактура, лейтінтонации, партии, драматургия, метод симфонизма.

**Oleh Kopelyuk. Piano Concerto № 2 by Ivan Karabyts: Author's Script and Performer's Context.** The intonational dramaturgy of the 2nd piano concerto by I. Karabyts as the display of the composer's way of thinking was analyzed in the national music studies for the first time. The distinctive principles of piano and orchestra writing were discovered on the basis of the functional-structural analysis. Synthesis of concerto and symphonic thinking was noticed; the distinctive methods of theme elaboration and development, peculiarities of orchestra scoring and texture diversity were studied.

From the point of view of the author's own performing approach the peculiarities of the comprehensive narrative-imaginative composition creation in a music piece were reflected in the article. The piano sound image is based on the avant-garde genre stylistic.

**Key words:** concerto, texture, key-intonation, parts, dramaturgy, symphonic thinking.

«У І. Карабиця, як і у Б. Лятошинського, категорія драматичного в своєрідному поєднанні з епікою пояснює могутність симбіозу **драматичного епосу**, який своєрідно переплітаючись з ліричним, іноді ігровим началом, породжує ту **неповторність аури стилю**, що притаманна митцеві (І. Карабицю – О.К.)».  
**М. Копиця**<sup>1</sup>

До жанру фортепіанного концерту Іван Федорович звернувся на початку навчання у Київській консерваторії. Концерт для фортепіано з оркестром, створений у 1968 році, – перша спроба реалізувати всі свої знання, здобуті у класі професора Б. Лятошинського, видатного композитора і педагога. Твір було відзначено на всесоюзному конкурсі молодих композиторів складом журі на чолі з А. Ешпаєм. ІІІ премія стала одним із перших визнань композиторського таланту І. Карабиця.

---

<sup>1</sup> Копиця М. Епістологія в лабіринтах історії: монографія. – К. : Автограф, 2008. – С. 381.

Другий фортепіанний концерт (1972), створений вже у період навчання в аспірантурі (клас М. Скорика), репрезентує самостійний пошук молодого композитора. Циклічний за композиційною будовою, масштабний за образно-драматургічним задумом, віртуозний за стилем викладу, цей твір відразу увійшов до репертуару піаністів. Твір присвячено першому виконавцю – піаністу Миколі Суку (заслуженому артисту України, другу композитора). Концерт виконував і сам Іван Федорович – як соліст, а згодом – за диригентським пультом. Пізніше той самий шлях стосовно *досвіду виконання* цього твору пройде його талановитий син, Кирило Карабиць – диригент з європейським ім'ям.

У книзі «*Vivere memento*» містяться поодинокі факти щодо історії першовиконання, пересічних слухачьких та офіційних оцінок цього твору членами Київської Спілки композиторів<sup>1</sup>. На жаль, у вітчизняній музичній науці Другий концерт для фортепіано з оркестром досі не отримав відповідної оцінки: як в плані художньо-естетичних засад мислення митця, поезики його ранньої творчості (що стане програмною у духовному осягненні всього творчого шляху), так і у виконавсько-інтерпретаційному аспекті. Як вказує М. Копиця, «...творчість І. Карабиця 1960-х – початку 1970-х років лишається маловивченою. А між тим вона яскраво відсвічує авангардними тенденціями того часу...»<sup>2</sup>.

Із моменту створення Другого фортепіанного концерту минув значний відтинок часу, що не може не вплинути на ставлення сучасних виконавців до концепції твору як художнього артефакту доби 70-х років, коли змінювалась парадигма музичного мислення.

---

<sup>1</sup> Див.: Копиця М. Д. Аура пам'яті / М. Д. Копиця // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 31 : «*Vivere memento*» (Пам'яття про життя). – К. : НМАУ, 2003. – С. 9–20.

<sup>2</sup> Там само. – С. 13.

**Метою** запропонованої статті є осмислення художньої значущості Другого фортепіанного концерту Івана Карабиця в аспекті єдності композиторської концепції та виконавської інтерпретації<sup>1</sup>.

Алгоритм наукового пізнання цього твору, який поки ще не отримав ретельного музикознавчого аналізу, містить завдання: визначити тип музичної драматургії та на основі інтонаційного аналізу партитури Другого концерту виявити стильові закономірності втілення жанрової моделі фортепіанного концерту у творчості І. Карабиця 70-х років, що стали для молодого митця десятиліттям **першого творчого розквіту**. Тож яким є місце Івана Карабиця у процесі відродження духовної сили нації та української культури в новому форматі композиторського мислення<sup>2</sup>?

Музичну драматургію Другого концерту для фортепіано з оркестром можна визначити як *інструментальну драму лірико-епічного типу*. Образно-сюжетна колізія предста-

---

<sup>1</sup> Оскільки не збереглося жодного фондового запису тих років, матеріалом для аналітичних спостережень у статті слугуватиме виконавська інтерпретація цього твору автором статті: йдеться про факт включення Другого концерту для фортепіано з оркестром І. Карабиця до програми виступу в Національній філармонії України в 2008 році з Молодіжним симфонічним оркестром «Слобожанським» під орудою головного диригента Борнмутського симфонічного оркестру (Велика Британія) Кирила Карабиця.

<sup>2</sup> Загальновідомим є факт виключення з консерваторії старших колег по цеху В. Сильвестрова і В. Годзяцького, що було зумовлено протистоянням духовно вільної людини-митця офіційно-заангажованій доктрині радянського мистецтва. М. Копиця пише про вплив поезії Б. Олійника, одухотвореної національно-патріотичною ідеєю, на формування мистецької самосвідомості молодого І. Карабиця (див. Копиця М. Епістологія в лабіринтах історії: монографія. – К. : Автограф, 2008. – С. 381–382). На наш погляд, саме відсутність духовної свободи в тогочасному мистецтві позначила авторську концепцію Другого концерту ідеєю віднайти ідеал у єднанні творчого духу особистості з історією свого народу, часткою якого є Поет – уособлення свободи творчості. Ось чому партію соліста у подальшій інтерпретації ми будемо пов'язувати з образом Поета.

влена як зіткнення двох ліній – теми давнини, історії українського народу, що втілена засобами народнопісенної культури (оркестрова партія), та роздумів одинокої людської душі (авангардні звукові структури, позатональні зв'язки, лінеарність). Однак ця колізія розкриває свою сутність на іншому інтелектуально-технічному рівні використання фортепіано і жанрової моделі концерту, ніж у традиціях романтичного українського симфонізму. Міцна «закваска» мистецького таланту на естетичних ідеалах вчителя і наставника Б. М. Лятошинського зробила його розвиток неупередженим крайніми формами музичного авангарду.

Тип концерту – симфонізований (близький до симфонії з солюючим фортепіано). Способи віртуозного висловлювання, на перший погляд, є академічними (пасажі, акордова техніка, широке застосування всіх регістрів фортепіано, особливо крайніх), проте задіяні радикально-оновлені засоби музичної виразності (хроматична тональність, елементи додекафонії, поліфонія пластів). Пісенні інтонації та оркестровий розвиток, органічний синтез гармонічного та лінарного мислення відтворюють «історичний вимір» образу та соборний дух, притаманний українській національній картині світу. У свою чергу, партія соліста увиразнює духовний світ людини (I частина), яка осягає кризу навколишнього світу і шукає спосіб допомоги всім, хто потрапив у коло Зла (II частина).

Перейдемо до більш детального аналізу інтонаційно-тематичної будови твору І. Карабиця – знакового прочитання жанрової моделі в нових історико-стильових умовах вітчизняної музики останньої третини ХХ століття. За формою – це диптих (обидві частини написані в сонатній формі). Експозиція першої частини Концерту (*Largo*) відкривається невеликим оркестровим зачином (у розмірі 6/4). Ця тема дає уявлення не тільки про епічність роздумів автора про *світ соціуму*, але й містить потенційний конфлікт, «проектуює» майбутні драматичні зіткнення героя (партія фортепіано) з цим світом.

Розпочинається концерт зі звучання діатоніки терцієвої втори ( $c^{11111}-e^1$ ), яку виспівують валторни (головна партія 1). За інтонаційними ознаками тема наближена до думи (про що свідчать такі елементи стилістики, як амбігус квінти, зчепленість терцій, секунди та низхідної квати, використання втори, розмір 6/4, повтор і варіювання послівоків). За рахунок синкоп та накладання речитативної теми басових голосів в образі Г.П. відчутна тривожність. Неспокій підкреслює і вибір динаміки: мідь звучить досить тихо, подекуди вкрадливо у поєднанні з динамічно наростаючим хвильовим принципом у струнних – в традиціях лірико-психологічному симфонізму (П. Чайковський, Д. Шостакович).

На оркестровому тлі нерозв'язаного зменшеного тризвуку (що слугуватиме структурною межею *solitutti* і у подальшому розвитку драматургії твору) з'являється тема фортепіано (ц. 1). Головна партія соліста із принципово контрастною стилістикою (хроматична тональність, культ дисонансу, вишукані ритмічні малюнки) уособлює особистісний світ людини, кришталєво-чистий і романтично піднесений. Фортепіано вносить яскраво емоційний заряд ліричного висловлювання, що проривається вже з перших реплік сольної партії, побудованої на чергуванні чистих кварт, тритонів та зменшених октав. Розкладений акорд у складному метроритмічному візерунку септолей демонструє внутрішнє протистояння героя світові, який його оточує. Загалом партія соліста відрізняється віртуозним типом фактури (ускладненим не стільки технічно, як семантично), оновленою музичною мовою, відповідною до авангардної стилістики того часу. Показовою є метроритмічна організація, що відрізняється невизначеністю тактових меж.

Медитативна лірика другого проведення оркестрової Г.П. (ц. 2), яка втрачає синкоповані розгойдування й зітхання валторнових втор, залучається до масштабного наскрізного розвитку. «Колисково-терцієве» ядро пісенної теми в партії мідних «вступає в діалог» з репліками віолончелей; за ра-

хунок інтенсивного розвитку тема завойовує ширший діапазон ( $e^1 - as^2$ ), набуваючи драматичного дихання. Якщо терцієві мотиви здіймаються угору, то на противагу їм струнна група містить октавне сходження; стрибки на кварту або квінту заповнює плавний, поступовий рух. Точно виписані ліги дають можливість прослідкувати наявність лейтмотивних інтонацій (низхідний тритон) у межах однієї великої фрази.

Вдруге після оркестрового кадансу Г.П., що будується на зменшеному тризвуку, з'являється фортепіано – голос Автора, поета і філософа з бентежним світом душевних переживань (ц. 3). Більш збуджено звучать ламані квартакорди від основного тону (**e**); замість септолей і секстолей – нонемолі. Низхідна інтонація Г.П. набирає нових обертів для висхідного руху на **f**, внаслідок чого низка секвенційних мотивів призводить до завершального проведення висхідного квартакорду Г.П. у низькому регістрі. У ц. 4 оркестр підхоплює тему фортепіано, і востаннє в межах експозиції проводиться Г.П., яка набуває впевненого, рішучого характеру: до мідної групи додається вся струнна, розвиток Г.П. відзначається масштабністю й пожвавленням темпу (*animato*). Від пісенно-колискового награвання не залишилось ані сліду: протягом експозиції відбулася трансформація образу. Незначні півтонові відхилення (порівняно з першими двома її версіями) вказують на кульмінаційний вибух теми. Фактура відрізняється прозорою лінійно-горизонтальною витканістю. Колосальний відрив між крайніми голосами оркестрової фактури створює динамічну репризу Г.П. Загалом кульмінація теми (ц. 5) на органному пункті тонічного квінтсектакорду *c*-*mol*l звучить на *ff* трагедійно, як знак біди вселенського масштабу. Могутній унісон оркестрової теми Г.П. (у струнних та духових на відстані двох октав із додаванням труби та туби, у секвенційному низхідному русі) ніби «застрягає», зупиняючись перед проблемою. Поступово емоційна напрута спадає. Завершальні інтонації соліста на тлі квінтсектакорду (великого мажорного) знаменують появу невеликої зв'язкової партії (ц. 6). Зберігаючи

квартово-тритонову лексику, витончена лірика видозмінюється на іронічну усмішку (форшлагги, низхідні стрибки на зменшену октаву як *знаки* скерцозності).

Побічна партія (П.П.) у викладі соло фортепіано (ц. 7, *Andante*) сприймається як образно-тематичний контраст до Г.П. (оркестрової та у фортепіано). Пожвавлення темпу втілено за рахунок двічі скороченого розміру (3/4). Полісемантична тема увібрала в себе поспівкову природу оркестрової Г.П. та її лінійно-підголоскову фактуру. Складові жанрово-стилістичні елементи теми: хорал, дисонантні сполучення на тлі польотної мелодії, що містить зменшену кварту та велику секунду (у постійному секвентному розвитку, що розширює початкову інтонацію до чистої кварта, а потім до тритону), танок тріольних ритмів з синкопованими паузами. Мотивні хвилі, що відокремлені між собою авторськими «комами» (і поступово структурно збільшуються від одного такту до п'яти з половиною), пов'язані єдиною лінією виконавського дихання. Кожне речення П.П. розпочинається із устою на квінті *d*-а великої октави.

У другому реченні П.П. (ц.8) драматургічний розвиток відбувається за рахунок фактурно-ритмічного варіювання основного мотиву та розходження голосів у протилежні регістри. Фактура П.П. поліфонічна. Простежується чотириголовний склад темброво-регістрових напластувань (імітація оркестрового письма у фортепіанній фактурі), яке характеризувало оркестрове проведення Г.П. Соліст немов «бере на себе» можливості всіх оркестрових груп, як відповідальність за весь світ. Проте піднятий з безодні трагедій людського соціуму він не в змозі.

Функцію заключної теми виконує інтонаційне ядро П.П.: темп уповільнюється, призводячи до тимчасового замирання (ц. 9).

Перший етап **розробки** (т. 3 після ц.9) позначений темпом *Andantino* і схвильованими перегуками фагота і флейти на матеріалі квартакордів з партії соліста (у ритмічному зме-



ншенні). У відповідь приєднуються тріольні малюнки кларнета (проводиться мотив П.П.). Друга хвиля розпочинається лейтінтонацією тритону з П.П. у низькому регістрі (ц. 11). Тему «омивають» орнаментально-тріольні хвилі, що приховують танцювальний вир, у якому вперше поєднуються теми соліста та оркестру. Погоджувальний характер має і ритмічне збільшення лейтінтонації тритону в партіях валторн і труби. Соліст продовжує не тільки поліфонічну лінію, задану духовими, але й включає «власний голос», що обірвався раніше (ц. 10). Короткочасне соло соліста обриває досить розвинений контрапункт дерев'яно-духової групи. Дерев'яні інструменти передають естафету поліфонічної витканості фортепіано, утворюючи так звані «гармонічні стовпи» (ц. 11). Тема набуває широкого розвитку й досягає великого діапазону ( $f - h^2$ ). Контрапунктом веде свою лінію труба з тритоновим закликком. Вертикальне поєднання обох тематичних ліній утворює напружену ситуацію. Для посилення емоційної напруги І. Карабиць використовує один з улюблених фактурно-поліфонічних прийомів – «розводить» крайні голоси звукового діапазону, що створюють разом соліст (верхній регістр) та оркестр. Побічна партія в звучанні струнної групи начебто накопичує динаміку  $f$  (ц. 12) і раптово обривається емоційним виплеском реплік соліста, що продовжує розвивати елементи П.П. у скерцозній видозміні на тріольному русі.

Врешті-решт у партії соліста звучить довгоочікуваний головний мотив П.П. Цей спосіб передачі мотивів з однієї партії до іншої дозволяє прослухати єдину тематичну лінію у різних інструментальних тембрах: тобто концертний принцип (оркестр-соліст) трансформований у метод симфонізації. Завершують перший розділ розробки неспішні секстолі та арпеджіо фортепіано у супроводі незадіяних досі тембрів – арфи із дзвіночками. Замикає розділ контрапункт фагота в уповільненому темпі.

Другий розділ розробки (*Andante rubato*) повертає слухача до атмосфери романтичної схвильованості (ц. 13). Нова

тема має терцово-секундову будову, але за ритмічним малюнком нагадує П.П. (за розробковими прийомами розвитку). Викладене двоголосся «огорнуте» вже знайомими квартаковими арпеджіо, які дещо варіюються: між двома тематичними голосами (мелодія – бас) органічно вплетені віртуозні септолі, нагадуючи романтичний світ світосприйняття героя-соліста, що тепер мужньо виборює свою долю в навколишньому світі. Віддалені інтонаційні абриса П.П. та елементи Г.П. соліста створюють новий етап у мелодико-фактурному та темброво-ритмічному розвитку.

Динамічний розвиток теми Г.П. (ц. 15) призводить до трансформації всіх її елементів в нову тему вальсу, який сприймається як *dance funebre*. Структурно він є заключним розділом розробки (*tempo di valse* у розмірі 3/4). Автор розробляє найдинамічніші елементи, немов залучаючи слухача до атмосфери бурхливих подій. На початку тема досить розспівана, але згодом з'являється ритмічна нестабільність, ознаменована синкопованою формулою з П.П. Тематизм фортепіанної партії (ц. 16) поєднує чергування септолей з Г.П. та інтонацій вальсу. Підтримка оркестру виявляється в інтонаційній секвенції, що не стільки активізує образ, скільки сприяє його драматизації. Розробка мотивів призводить до сплетіння трьох тематичних сегментів: поєднання теми вальсу з пунктирною формулою П.П. соліста (у струнній групі) і секстолі з Г.П. соліста (у флейт) (див.: ц. 17).

Пожвавлення темпу (*piu animato*) пояснюється вторгненням теми П.П., яка втрачає поспівковий характер, оскільки звучить у вальсовому русі з додаванням пунктирних ритмів, на *f* (ц. 19). Вона звучить жорстко, рішуче. Фактура соліста набуває щільності. Крайні голоси знову втілюють прийом «розходження-сходження» голосів оркестру та сольної партії. На тлі арпеджіо в партії соліста з'являється видозмінений мотив Г.П. із пунктирною фігурою струнних. Емоційна знервованість призводить до появи **динамічної репризи** (ц. 21), хоча і значно скороченої. Тему оркестрової

Г.П. виконує соліст. Композитор повертає початковий метроритмічний рух (6/4) і ставить ремарку *Grandioso*. Г.П. будується способом фактурного нашарування двох партій (соліста та оркестру) як продовжений симфонічний розвиток епіко-героїчної сфери образності. Акордовий виклад надає темі пафосного звучання, як перемога людини, яка знайшла шлях порозуміння зі світом.

Контрапунктом до головної теми проводиться тема П.П. у партії труби у ритмічному збільшенні. На емоційній кульмінації піаніст передає тему Г.П. оркестру. В момент звучання *tutti* соліст проводить тему П.П., підтримуючи задану демонічну напругу (прийом тематичного контрапункту). Оркестр виходить на новий висотний щабель ( $c^4$ ). Баси мідних поступово сходять півтоновими ходами, готуючи до генеральної кульмінації першої частини Концерту (ц. 22) *resante*. Саме в ній задіяно повний склад оркестру. Важкі гармонічні конструкції у дещо гіпертрофованому вигляді проводять тему Г.П., тричі завойовуючи ту саму висоту (*dis*). Після «вибуху» литавр та поступового згасання, востаннє дуже тихо та самотньо звучать лейтінтонації оркестрового зачину (у фаготів) – це перехід до коди.

**Кода** (ц. 23) розпочинається фортепіанними квартакордами Г.П. соліста. Вирізняються секвенції на секстових вторах (у високому, «кришталевому» регістрі). Наостанок звучить скерцозний сегмент зв'язкової партії, і рух зупиняється на терції *c–e* у контроктаві, стверджуючи тон **C** як центральний елемент системи. Терцієвий сегмент оркестрової Г.П. завершує авторську сповідь про драму людського буття небесним тембром дзвіночків (цей прощальний мотив побудований як низка кварт і тритонів, зчеплених секундами, що ледь сходять згори (від  $f^2$  до  $g^1$ ) та знов підіймаються до початкового витоку, відтворюючи очищення від буремних подій та незвершених мрій.

**Друга частина** – масштабна драматична токата у формі сонатного алегро. Новаторство І. Карабиця полягає в

оновленні жанрової драматургії фортепіанного концерту як двочастинної будови<sup>1</sup>.

Сонатну композицію другої частини циклу (*Allegro*) відкриває соліст, задаючи токатний рух, в якому яскраво виявлено віртуозний дух концертності. Імпульсивна Г.П. вражає вольовою цілеспрямованістю. Її безперервна моторність, ударна природа інструменту, невгамовний рух шістнадцятими у розмірі 3/4, ритмічні акценти та їх злам створюють стан нестійкості, напруженості. Все це вкупі з прийомом *martellato* дає привід жанрово визначити тему як *токату*.

З динамічним піднесенням тема врешті-решт здійсмається у дзвінкій верхній регістр на тлі клекотань литавр, які в свою чергу передають естафету від соліста до оркестру (ц. 2). Оркестрові мотиви роз'єднані між собою паузами, що іноді створює враження метушні.

Середній розділ Г.П. відкриває нові емоційні грані образу (ц. 3). Композитор відмовляється від жанрового рішення теми (токатності), виписуючи штрих *legato* й надаючи тим самим пластичності. Фактура соліста стає поліфонічною, призводячи до появи другої Г.П., важливої для драматургічного розвитку другої частини (ц. 3, т.5). Ця тема – образ ліричного героя. Мажоро-мінорні співставлення надають музиці теплого, м'якого забарвлення. Завершує середній розділ Г.П. проведення тематичного матеріалу на дві октави вище, утворюючи тематичну арку. Звучить і мотив другої Г.П., що проходить в партії засурдиної труби у ритмічному збільшенні. Динамічна реприза містить заключні оркестрові лейтмотиви Г.П. у верхньому регістрі струнних на *f* (ц. 8). Функцію зв'язкової партії виконують енергійні набати литавр і пластичні переходи, побудовані на інтонаціях Г.П.

П.П. на відміну від головної представляє іншу сферу відчуття світу та часу. Її виконує фортепіано соло, з яким, як і в

---

<sup>1</sup> До речі, нетиповим за композиційним рішенням постає і останній фортепіанний концерт І. Карабиця («П'ять музичних моментів»), написаний у контрастно-складовій формі, де всі частини звучать одна за одною без перерви.

першій частині, композитор пов'язує особистісні почуття та переживання – це повільне ліричне висловлювання, що швидко піддається збудженню. Тема має дві складові: перша – це головна, лірична тема, у якій композитор вміло використовує зв'язки із П.П. першої частини. Спільним є не тільки спокійний рух, регістрове викладення, а саме інтонаційні зв'язки тем. Друга складова – голос, який розвивається самостійно на основі тріолей (що зберігають свою імпульсивність до кінця партії) з подальшим оспівуванням хроматичного низхідного руху, який містить у собі символіку *теми хреста*.

Заключна тема повністю належить оркестру (ц. 12). Вона побудована на інтонаціях П.П., у виконанні *дуету* англійського рійка та кларнета. Цікаво відзначити, що тембр дзвіночків не втрачає своєї смислової навантаженості («духовного очищення») і в концепції другої частини, утворюючи темброву арку з першою частиною Концерту.

Початок розробки композитором позначає зміною темпу (*Andante*), що вказує на гальмування бурхливого розвитку тематичного матеріалу. Настрій теми відзначений глибоким душевним зосередженням, проте це – тільки ілюзія. В першому розділі розробки (ц. 13-14) в партії соліста композитор регістрово переставляє місцями дві складові теми П.П.: наче обриває кульмінаційну зону несподіваним литавровим спалахом на *sf*, після чого ледь тихо починає розвиватися тема Г.П. (ц. 15). Саме тут розпочинається другий розділ розробки, побудований на дуєті скрипок та альтів. Низхідна ланка хроматичних мотивів на *crescendo* приводить до появи головного мотиву другої Г.П. Емоційно тема насичена і розпочинається на *f* в партії фортепіано. Загострена гармонічна ситуація складається завдяки нашаруванню декількох тематичних утворень. Контрапунктом до ритмічно збільшеної теми другої Г.П. звучать мотиви П.П.

У партії флейти починає свій розвиток фігура квінтולי з хроматичним оспівуванням, яка апелює до інтонації побічної теми. Квінтולי ніби переходять від флейти до гобою, від кларнету до соліста. Несподівано виникає майже повне проведення теми П.П. у флейти в високому регістрі. Значущість

квінтольної фігури автор підкреслює октавним проведенням усією струнною групою інструментів (ц. 17).

Завершуючи тематичну арку другого розділу, І. Карабиць повертає у розробку тему середнього розділу Г.П. (ц. 18, т. 5). Слід зауважити, що розвиток Г.П. містить «пасажні малюнки» соліста (ц.3). «Прихованим» контрапунктом у скрипок та альтів проходить головний мотив П.П. у зменшеному вигляді. Так відбувається поєднання двох тематичних ліній, одна з яких є повним викладенням Г.П., а друга – звуковим пластом на матеріалі П.П. у зменшенні. Репетиційний елемент Г.П. співвідноситься з фігурою тріолі з побічної теми, як переклички між трубою та фортепіано. Фортепіано здійснюється все вище (від  $e^1$  до  $a^4$ ). Обриваючи візерункову лінію матеріалу Г.П. у соліста, композитор залучає самостійну тему Г.П. в партіях мідно-духової групи інструментів (теж у ритмічному збільшенні). При цьому тема реєстрово розведена: кожний тон теми проводиться у новому тембрі з реєстровими стрибками, кожний раз в партії нового духового інструмента на тлі тремоло тарілки. Бурхливий хроматичний розвиток призводить до коротких злетів-вибухів у соліста на інтонаціях Г.П. (ц. 22). Енергійний рух (ремарка *animato*) надає передчуття репризи.

Поліфонія фактурних пластів будується способом накладення тем: лейгінтонацій Г.П. (фортепіано) та в ритмічному збільшенні П.П. (мідно-духова група). На кульмінаційному злеті (ц. 23, *ritu animato*) знову діє принцип міжпартійного віддзеркалення, але з деякими фактурними видозмінами. Соліст підкреслено проводить обернену П.П. в ритмічному збільшенні, а партія струнних підтримує це проведення хроматичними хвилями, які беруть свій початок із Г.П. Акорди, які мали секвентну низхідну будову (в ц. 22), складають подальший тематичний розвиток партії соліста. Зазначимо, що співставлення тем соліста та оркестру (за рахунок фактурно-гармонічних зіткнень) слугує динамізації інтонаційної драматургії твору.

Динамічна реприза (ц.24) продовжує емоційне накоплення. Знову використовується контрапунктичне прове-

дення тем. Соліст веде лінію Г.П. в октавному збільшенні, а група мідних – тему побічної, користуючись засобами реєстрового «перекидання» від одного інструмента до іншого. Прийомам реєстрового «перекидання» наділена і партія соліста (у подвоєних октавах). Цікавим є і вибір ударних під час контрапунктичних проведень напружених тем: литаври (на першу долю такту) і бубен (на другу та третю). Це *tutti* з метроритмічною підтримкою створює образ зла, глузування.

Пройшовши всіма реєстровими «стежками», тема Г.П. поступово заглиблюється в низький реєстр, утворюючи інтонацію на півтонах від *es*–*c* на одній висоті. На потужному *ff* цієї інтонації проходить мотив, в основу якого покладене ритмічне переосмислення П.П. (ц. 25). Атмосфера, що панує в цьому епізоді, схожа на алюзію серцевої «аритмії», якою закінчувалась експозиція. Кожний такий «серцевий напад» закінчується своєрідним «стоп-кадром», після чого йде або новий розробковий розділ, або повернення тематичного матеріалу. Цього разу композитор обирає метод звукового розшарування та тембрового накладання. Вже знайомим прийомом реєстрового перекидання починається стрета – сходження півтонами (нони, секунди, збільшені октави) від *cis-f*, мідно-духовим складом від туби-тромбона-труби-валторни на *f*, з акцентуванням на кожному звуці). Кожен звук затримується, утворюючи оркестрову педаль.

Після гармоній, які поступово затихають, І. Карабиць впроваджує другу Г.П. – образ ліричного героя (ц. 28). Застосовується широкий спектр колористичних засобів в оркестрі (зокрема, тембр дзвіночків). З появою секстольної фігури у флейти починається Кода на темі-ремінісценції з першої частини циклу (ц. 30). Повернення метру 3/4 та інтонацій П.П. з першої частини у флейти вказує на значущість теми першої частини в драматургічній модуляції до «токатно-божевільного» світу в другій частині Концерту. Хорал в партії соліста, пов'язаний з темою П.П., створює образ траурної ходи: акордові склади у низькому реєстрі, які викладенні в ритмічному збільшенні на *pp* (алюзія до «Богатирських воріт»

з «Картинок з виставки» М. Мусоргського). У передкодовій зоні (ц. 32) композитор використовує метод співставлення головних тематичних елементів Концерту.

Після довгого шляху, які пройшли головна та побічна партії у своєму розвитку та протистоянні, композитор стверджує значимість Г. П. другої частини в кодї. Викладена партія двоголосно: верхній голос – це власне тема, а нижній – це її точне інтервальне обернення. Хроматичні візерункові пасажі, що розходяться в протилежні кінці інструмента у соліста, на цей раз мають діалогічну лінію з інтонаційним елементом головної теми першої частини в партії струнних, потім мідних інструментів (ц. 34-35). Таким чином, у кодї композитор ототожнює роль головних партій обох частин. Октавне подвоєння хроматичного ходу звучить з потужним емоційним напруженням, подекуди – з відчаєм. Після «вибухової» звучності оркестрової вертикалі звучить останнє слово Поета: мотивні абриси другої Г.П у високому регістрі фортепіано на ледь чутній динаміці.

Інтонаційно-драматургічний аналіз твору дозволяє дійти наступних **висновків**.

1. Другий концерт для фортепіано з оркестром І. Карабиця має типові ознаки *інструментального сольного концерту західноєвропейської традиції*, синтезовані з впливами вітчизняного симфонізму, зокрема, епіко-драматичного стилю Б. Лятошинського. З першого викладу сумісної експозиції Концерт № 2 для фортепіано з оркестром репрезентує композиторський намір щодо синтезу концертності та симфонізму як методів мислення. Найявність образного конфлікту (трагічна історія народу і особистість із поетичним світосприйняттям), безперервне становлення тематичного матеріалу в розробці сонатної форми, темброва пересемантизація тем<sup>1</sup> в процесі діалогічної взаємодії оркестрових голосів та солюючого фортепіано – всі ці типові риси

---

<sup>1</sup> Засіб трансформації основного образу за рахунок залучення нових тембрів започаткований ще композиторами-романтиками. Улюблений метод Д. Шостаковича та Б. Лятошинського.



симфонізму унаочнені у блискучій партитурі твору як *стильові засади музичної драматургії* Другого концерту для фортепіано з оркестром.

2. Діалогічність як вияв *сутності жанру* в його західноєвропейської традиції базується на принципі зовнішнього співставлення (*tutti-soli*) оркестрово-сольного матеріалу і внутрішнього плану – драматургічної парності паритетних сфер (образ соціуму, якому протистоїть герой-романтик), що увиразнюють музичний Універсум Другого фортепіанного концерту Івана Карабиця **як масштабної ліро-епічної драми**. Інший суттєвий принцип концертного жанру – віртуозність – має синергійну природу, оскільки орієнтує виконавця саме на невід'ємний, творчий контакт двох енергій – сольної-виконавської та оркестрової. Однак вже на етапі оркестрової Г.П. концерту простежено симфонізацію образу, що свідчить про синтез концертного діалогічного спілкування (*tutti-soli*) та бетховенської традиції драматичного мислення, який успадкував молодий І. Карабиць в класі українського майстра Б. Лятошинського.

3. Епічне ядро інструментальної драми – народно-пісенна тема як «зачин» авторської ідеї твору – модулює від зовнішнього драматизму (іноді картинності при зміні «кадрів» сонатно-симфонічної першої частини) до показу Теперішнього часу через токатну дієвість другої частини Концерту. Вибір сонатної композиції для інструментального диптиху – унікальне рішення з точки зору жанрово-семантичної моделі концерту, яке дозволяє провести аналогію: часопростір I частини – то Історія, час Минулий, що віддзеркалений у роздумах поета-митця; а токато – символ Теперішнього часу, в якому немає місця людській свободі, панує темрява, що загрожує Майбутньому.

Відсутність повільної частини в циклічній будові фортепіанного Концерту І. Карабиця, на наш погляд, – ознака молодості митця, який поки ще не тяжіє до рефлексії. Втім, як пише М. Копиця, «...навіть в камерних опусах відчуваються симфонічний тип концепційних узагальнень, об'ємний

інтонаційний мазок, внутрішня епіко-драматична напруга»<sup>1</sup> (курсив мій – О.К.).

З моменту появи твору, знакового для молодого композитора, минуло 43 роки. Нині очевидним є те, що не було очевидним для його сучасників: перед нами видатний твір концертного жанру, який не лише відповідає усталеним канонам, але й репрезентує український формат симфонізації жанру в період, коли відбувалась історична зміна парадигми: досвід радянського симфонізму (традиція Д. Шостаковича) трансформувалася в напрямку засвоєння авангардної музичної лексики (нововіденська школа), але на реалістичних засадах української ліро-пісенно-епічної генетики. Знаменною є перемога лірики на останніх етапах драматургічного розвитку Другого концерту – людина є духовною істотою, її душа перемагає зло навколишнього світу.

Отже, сьогодні музика цього твору сприймається як художній документ, як свідчення духовності його творця, як актуальний заклик до подолання бездуховності соціуму і шлях до Світла.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Єрмакова Г. Іван Карабиць / Г. Єрмакова. – К. : Музична Україна, 1983. – 48 с.
2. Копиця М. Епістологія в лабіринтах історії: монографія. – К. : Автограф, 2008. – 528 с.
3. Копиця М. Д. Аура пам'яті / М. Д. Копиця // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 31 : «Vivere memento» (Пам'ятай про життя). – К. : НМАУ, 2003. – С. 9–20.

---

<sup>1</sup> Копиця М. Д. Аура пам'яті / М. Д. Копиця // «Vivere memento» (Пам'ятай про життя) упор. М.Д. Копиця // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – 2003. Вип. 31. – С. 13.