

## ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ ІВАНА КАРАБИЦЯ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Творча постать Івана Карабиця унікальна в українській музичній культурі ХХ ст. Його композиторська творчість, оригінальна і самобутня, багато в чому визначила обличчя української музики 60–90-х років ХХ ст. і дала яскраві зразки в основних музичних жанрах: три симфонії, три концерти для оркестру, дві ораторії, два концерти для фортепіано з оркестром, великі симфонічно-хорові опуси, серед яких поема для баритона і симфонічного оркестру «*Vivere temento*» на вірші Івана Франка, концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» на вірші Григорія Сковороди, ораторія «Заклинання вогню», опера-ораторія «Київські фрески», вокальні цикли «На березі вічності», «Мати» та інші твори на вірші Бориса Олійника, понад 50 естрадних пісень, музика до художніх, анімаційних фільмів і театральних вистав.

На жаль, творчість І. Карабиця ще не стала предметом окремого музикознавчого дослідження. Цій темі присвячено невелику брошуру Галини Єрмакової<sup>1</sup>, дисертацію Олени Галузевської<sup>2</sup>, окремі розділи в дисертаціях і монографіях Алли Терещенко<sup>3</sup>, Олени Зінькевич<sup>4</sup>, Олени Берегової<sup>5</sup>, магістерські роботи (Іванни Карабиць<sup>6</sup>, Ольги Гуркової<sup>7</sup> та ін.), а також кілька статей у фахових збірниках – Всеволода Задерацького<sup>8</sup>,

<sup>1</sup> Єрмакова Г. Іван Карабиць / Галина Єрмакова. – К. : Муз. Україна, 1983. – 48 с. – (Творчі портрети українських композиторів).

<sup>2</sup> Галузевська О. М. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Галузевська Олена Миколаївна ; Ін-т. мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2005. – 178 арк.

<sup>3</sup> Терещенко А. К. Украинская советская кантата и оратория. Эволюция и жанровые разновидности : дис. ... докт. искусствовед. : 17.00.02 Музыкальное искусство / Терещенко Алла Константиновна ; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. – К., 1984. – 186 л.

<sup>4</sup> Зінькевич Е. С. Динамика обновления: украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х годов) / Елена Зінькевич. – К. : Муз. Україна, 1986. – 184 с.

<sup>5</sup> Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Берегова Олена Миколаївна ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 204 арк.; Берегова О. М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ століття / Олена Берегова. – К. : НПУ, 1999. – 141 арк.

<sup>6</sup> Карабиць І. І. «Київські фрески» Івана Карабиця в аспекті синтезу мистецтв : наук. робота ... магістра муз. мистецтва / Карабиць Іванна Іванівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – 87 арк.

<sup>7</sup> Гуркова О. Камерна музика Івана Карабиця в контексті тенденцій розвитку української музичної культури 1960–1990-х : наук. робота ... магістра муз. мистецтва / Гуркова Ольга Михайлівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2012. – 125 арк.

<sup>8</sup> Задерацький В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица / В. Задерацький // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere temento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 44–58.

Ігоря Пясковського<sup>1</sup>, Олени Маркової<sup>2</sup>, Лідії Мельник<sup>3</sup>, Лариси Рязанцевої<sup>4</sup>, Ірини Таркової<sup>5</sup>, Олени Берегової<sup>6</sup>, Ірини Гамової<sup>7</sup>, Ігоря Савчука<sup>8</sup>, Світлани Мірошніченко<sup>9</sup>, ко<sup>9</sup>, Ірини Ягодзинської<sup>10</sup>, Оксани Гармель<sup>11</sup>, Оксани Вільчинської<sup>12</sup>, Віталія Іванченка<sup>13</sup>, Ольги Гуркової<sup>14</sup> та ін. Мета статті – дослідити творчість І. Карабиця в контексті соціокультурних явищ і стильових тенденцій в українській культурі і музиці останньої третини ХХ століття.

Формування І. Карабиця як митця і громадянина відбувалося в 60-і роки ХХ століття в атмосфері «хрущовської відлиги». В Україні це був час національно-культурного пробудження, зокрема рух шістдесятників, які не лише шукали нових форм художнього самовираження, а й спрямовували свою діяльність на відродження національної свідомості, першоджерел, вивчення своєї історії, від якої українців відлучали упродовж багатьох століть. Це покоління в Україні представлене іменами поетів і прозаїків (Івана Драча, Миколи Вінграновського, Василя Симоненка, Ліни Костенко, Бориса Олійника, Євгена Гуцала, Володимира Дрозда, Валерія Шевчука, пізніше – Василя Стуса), літературознавців і публіцистів (Івана Дзюби, Івана Світличного, Євгена Сверстюка, Михайлини Коцюбинської), режисерів (Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка, Леоніда Осики, Леся Танюка), актора Івана Миколайчика, художників і графіків (Опана-

<sup>1</sup> Пясковський І. Б. Семіотична система концерту для оркестру № 3 («Голосіння») Івана Карабиця / І. Пясковський // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003 – С. 59–69.

<sup>2</sup> Маркова О. Твори Івана Карабиця у стильовій симультанності української музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття / О. Маркова // Там само, с. 69–74.

<sup>3</sup> Мельник Л. «Сад божественних пісней» Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70–80 років ХХ століття / Л. Мельник // Там само, с. 88–96.

<sup>4</sup> Рязанцева Л. «Сад божественных песней» Івана Карабиця – возрождение старинного жанра / Л. Рязанцева // Там само, с. 97–100.

<sup>5</sup> Таркова І. Про склад і ладову організацію фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру на слова Григорія Сковороди «Сад божественних пісней» Івана Карабиця / І. Таркова // Там само, с. 101–108.

<sup>6</sup> Берегова О. Стильова палітра останніх камерно-інструментальних опусів Івана Карабиця / О. Берегова // Там само, с. 108–119.

<sup>7</sup> Гамова І. про поліфонію в Другій сонаті для віолончелі і фортепіано Івана Карабиця / І. Гамова // Там само, с. 119–125.

<sup>8</sup> Савчук І. Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця / І. Савчук // Там само, с. 125–135.

<sup>9</sup> Мірошніченко С. Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця / С. Мірошніченко // Там само, с. 136–149.

<sup>10</sup> Ягодзинская И. К вопросу образного строя цикла 24-х прелюдий Івана Карабиця / И. Ягодзинская // Там само, с. 149–156.

<sup>11</sup> Гармель О. Постлюдія останнього рукопису (І. Карабиць ..... В. Сильвестров) / О. Гармель // Там само, с. 156–162.

<sup>12</sup> Вільчинська О. Іван Карабиць. «Молитва Катерини»: історія створення, особливості жанру та драматургія / О. Вільчинська // Там само, с. 162–166.

<sup>13</sup> Іванченко В. Образний зміст Третьої симфонії Івана Карабиця (до проблеми змістовності у непрограмних інструментальних творах) / В. Іванченко // Там само, с. 166–173.

<sup>14</sup> Гуркова О. Магія числа «5» у п'яти мініатюрах для фортепіано Івана Карабиця / Ольга Гуркова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної / ред.-упоряд. Л. М. Мокрицька : зб. ст. – К., 2013. – С. 128–143.

са Заливахи, Алли Горської, Віктора Зарецького, Галини Севрук, Людмили Семикіної, Веніаміна Кушніра, Георгія Якутовича, Івана Остафійчука, Івана Марчука та інших).

До української композиторської школи 1960-х належали Борис Лятошинський, Лев Ревуцький, Станіслав Людкевич, Анатолій Кос-Анатольський, Андрій Штогаренко, Костянтин Данькевич, а також представники середнього і молодшого поколінь: Георгій і Платон Майбороди, Ігор Шамо, Віталій Кирейко, Алемдар Караманов, Валентин Бібік, Олександр Білаш, Борис Буєвський, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Віталій Губаренко, Левко Колодуб, Леся Дичко, Юрій Іщенко, Геннадій Ляшенко, Валентин Сильвестров, Мирослав Скорик та інші. Водночас, у середовищі композиторів помітним було болісне, навіть трагічне протистояння, конфлікт поколінь. Представники старшого покоління, надаючи перевагу більш традиційним засобам музичної виразності і близьким українській ментальності лірико-пісенним жанрам, часто не розуміли і не сприймали новацій і авангардистських експериментів, новітніх композиторських технік, якими захоплювалася творча молодь. Композитори-шістдесятники засвоювали сучасні композиторські техніки, та найбільш яскраво вони виявилися у творчості В. Сильвестрова, Л. Грабовського, В. Годзяцького та ін. Їхні твори викликали велику зацікавленість за кордоном, їх виконували і видавали, про них писали у пресі. На батьківщині ж вони звучали вкрай рідко, замовчувалися, викликали нарікання з боку офіційних кіл. Композиторам доводилося працювати в умовах ідеологічно-бюрократичного пресингу, коли діяльність митців, які не підтримували естетичних та ідейних догм соцреалізму, натрапляла на жорсткий опір офіційних органів управління культурою. Показовим для тогочасної соціокультурної ситуації стало виключення зі Спільки композиторів України В. Сильвестрова і В. Годзяцького та одночасне звільнення їх з роботи у спеціалізованій музичній школі.

Однією з найяскравіших стильових тенденцій в українській музиці 1960-х років стала «нова фольклорна хвиля», яка, водночас, не була для української музичної культури новітньою тенденцією. Це був закономірний процес піднесення демократичних, гуманістичних засад національної культури, поєднаний з новаторським осмисленням фольклору. Її естетика найповніше виявилася у творчості Л. Грабовського («Чотири українські народні пісні» для мішаного хору і симфонічного оркестру, 1959), Л. Дичко (кантата «Червона калина», 1968), М. Скорика («Гуцульський триптих» для симфонічного оркестру, 1965, «Карпатський концерт» для великого симфонічного оркестру, 1972) тощо.

У творчості І. Карабиця раннього періоду також є твори неофольклорного спрямування: «Три пісні на народні тексти» для голосу і фортепіано (1969), вокальний цикл «Пісні Явдохи Зуїхи» для голосу, флейти та альту, п'єса «Музика» для скрипки соло (1974). Зокрема, один із його ранніх творів – віртуозна концертна п'єса для скрипки соло «Музика» (1974). Твір набув популярності, а згодом став обов'язковим на Міжнародному музичному конкурсі імені М. В. Лисенка для всіх виконавців у номінації «Скрипка». У цій кількахвилинній п'єсі з програмною назвою створено колоритний образ музики – народного скрипаля-аматора. Це ніби маленький театр одного актора, у якому виконавець демонструє свою майстерність в імпровізаційній народній манері гри. Створюючи оригінальну скрипкову мініатюру, композитор пам'ятав, що в українській народно-інструментальній традиції скрипалі-музика часом вдавалися до різних звуконаслідувальних ефектів з гумористичною метою, досягаючи відтворення звуків сопілки, волинки, співу птахів, окремих слів і навіть розмовних сцен. І. Карабиць, не будучи скрипалем, знав народну манеру скрипкового виконавства, і тому його «Музика» стала справжньою енциклопедією засобів традиційного народного музику-

вання. Прослуховуючи її, іноді відчуваєш, що звучить не одна, а дві скрипки – такий унікальний тембровий ефект двоголосся утворюється завдяки контрастному зіставленню регістрів і засобам підголоскової поліфонії. В інших епізодах скрипка уподібнюється до балалайки – виконавець використовує характерну балалаєчну манеру гри. А ще на скрипці можна наслідувати гру гусяра чи кобзаря-лірника – такі асоціації виникають, коли звучать складні акорди в техніці арпеджіато. Є у творі й цитата: в одному з епізодів – елементи української народної пісні «Ой на горі та й жінці жнуть». За всієї неофольклорної спрямованості, «Музика» звучить дуже сучасно, автор використав найновіші технічні прийоми, штрихи, засоби звуковидобування, зокрема алеаторику в каденції.

Надзвичайно важливим для формування особистості і творчого стилю І. Карабиця стало навчання композиції у класі Б. Лятошинського, чия традиція є однією із провідних у сучасній національній музичній культурі. Він справив значний вплив на формування творчої особистості І. Карабиця. Активна позиція митця-громадянина, яку успадкував І. Карабиць від свого вчителя, викликала до життя твори високої етико-філософської і патріотичної спрямованості й напруженого емоційного тону, а часто й трагедійності. Композитора приваблювали вселенські ідеї осягнення історії і сучасності, таємниці світобудови й пошуку істини, одвічні філософські питання життя, смерті й вічності. Його оркестрові, хорові, вокально-симфонічні полотна тяжіють до монументальної циклічності, багатопланової концепційності, часто трагедійного плану, розгорнутих авторських монологів, їхньою музичною мовою підкреслено динамічне напруження, емоційну вибуховість, оголеність контрастів. І. Карабиць утілює започаткований І. Лятошинським конфліктно-драматичний тип симфонізму з характерним поширенням принципу сонатності на весь цикл, поемністю, динамічною активністю експозиції, проникненням розробковості в усі розділи форми, безперервністю якісного оновлення тематичного матеріалу, важливою формоутворюючою роллю поліфонії.

Дорогому вчителю І. Карабиць присвятив свою **Першу симфонію «П'ять пісень про Україну»** (1974) – яскравий зразок поєднання традицій симфонічного епосу і радикального жанрового новаторства. У грандіозній п'ятичастинній симфонії-епопеї з ознаками програмності органічно взаємодіють епос, лірика і драма, утілюючи ідею автора: осмислюючи події історії, митець утверджує високий патріотизм. Важливу роль відіграє «авторський голос» у ліричних відступах, монологів скрипки соло тощо. Кожна з п'яти пісень спирається на домінуючу інтонаційно-жанрову основу (перша пісня має ознаки епічної оповіді, друга – думи, третя – веснянки, четверта – реквієму-плачу і трагічного вальсу в середньому розділі, п'ята – святкових дзвонів). Водночас, твір має і всі ознаки конфліктно-драматичного симфонізму: перша частина (*Andante*) відіграє роль прологу до драми, друга (*Lento*) – напружена наскрізна дія, третя – народно-жанрове скерцо (*Con moto*), четверта – медитативне *Largo*, п'ята – фінал (*Maestoso*), у якому немає нового тематизму, натомість синтезується тематизм усіх попередніх частин. Найбільш насиченою щодо жанрових перемикачів є перша частина циклу, у якій утілено узагальнений образ України. У її музичній тканині переплетені інтонації суворої знаменної псалмодії, імпровізаційних «флюя» (виконує альтова флейта), церковного хоралу, дзвонів, переборів бандури з характерними «порожніми» квінтами (виконує арфа). У композиційній структурі першої частини поєднано ознаки подвійних варіацій і сонатної форми. Особливість другої частини (її написано у формі вільно трактованої сонати) – використання думної стилістики на всіх рівнях організації музичного матеріалу: образно-семантичному (перемикачів)

неквапливого епічного тону висловлювання то в площину драматичної дієвості, то в лірико-експресивну сферу), мелодичному (мелодія формується і розгортається як мелодизований речитатив зі вступної «заплатки», яка набуває значення лейтмотиву), ладовому (переважає «думний» лад), структурному (матеріал розподіляється на три «уступи», кожен з яких має однаковий початок і завершення і, водночас, є варіантом попереднього). Третя частина – скерцо у тричастинній формі з традиційною для неї народно-жанровою основою тематизму, у якому синтезуються ознаки веснянковості і танцювальності. У тріо скерцо варіюється мелодія української народної пісні «Ой ви, хлопці, безштанці». Після колоритної жанровості скерцо відбувається перехід у трагедійну площину повільної четвертої частини, яка символізує оплакування полеглих (її форма має ознаки концентричності і варіаційності). Це картина траурної ходи, підкреслено патетичних промов і трагічних вигуків. Звичне для траурних маршів світло-піднесене тріо замінене стрімким драматичним вальсом. Відсутність репризних розділів у першій, другій і четвертій частинах надолужується у фіналі – синтетичній репризи усього циклу, у якій тематизм попередніх частин повертається як у початковому вигляді, так і в якісно перетвореному звучанні (святкові дзвони, «трембітні» вигуки, героїзовані думні мотиви у мідних духових тощо). Своєрідними ознаками фіналу стали героїко-патетична піднесеність, велична урочистість, монументалізація образу народу. На думку музикознавця М. Нестьєвої, у фіналі композитор стверджує як незмінну цінність стійкість у трагічних випробуваннях і велич душі українського народу<sup>1</sup>.

1970-і – перша половина 1980-х років в українській культурі стали періодом нівеляції особливостей українського мистецтва, суттєвого звуження сфери функціонування української мови і масової русифікації населення, поступового згортання фундаментальних досліджень з української історії, мовознавства, мистецтвознавства та інших гуманітарних наук. Водночас, у літературних творах, інших видах мистецтва оспівувалась духовна велич людини, засуджувалась байдужість до України, рідної мови й культури, актуалізувалась проблема обов'язку митця перед народом і філософського осмислення сенсу людського буття, збагачувалися пошуки нових форм висловлювання і лексичних засобів. Окремі митці викривали набридлі канони соцреалізму, іронічно зображували радянську дійсність.

Творчий доробок І. Карабиця у цей час збагатився **вокальним циклом «Повісті»** на слова О. Куліча (1975), який продовжує традиції сатиричних жанрів у творчості таких митців ХХ ст., як М. Зощенко, І. Ільф та Є. Петров – у літературі, О. Мосолов, Д. Шостакович – у музиці. Вокальний цикл І. Карабиця має п'ять частин, у кожній з яких викриваються вади радянського суспільства, в сатирично-іронічному ключі зображується радянський спосіб життя: висміюються шкідливі звички (пияцтво, тютюнопаління), схильність до азартних ігор, неробство, кумівство, злодійство тощо, а також суспільні проблеми – розкрадання державного майна, несправедливе судочинство, безглуздість окремих науково-технічних нововведень на підприємствах тощо. Більшість частин циклу мають строфічну будову, у вокальній партії переважають декламаційність, речитація, промовляння окремих фраз та інші засоби, похідні від розмовної лексики. Гротескність образів досягається специфічними музично-виражальними засобами – невідповідність змальованих характерів реальним, гіперболізація, плакатність утілення матеріалу тощо. Так, створюючи об-

---

<sup>1</sup> Нестьєва М. Пять песен об Украине / М. И. Нестьєва // Музыкальная жизнь. – 1977. – № 18. – С. 8.

раз жінки, яка прагнула кохання (друга частина «Повість о том, как одна женщина вышла замуж»), композитор вдається до вальсового ритму, чітко визначеної ладо-тональності і мелодики польотного типу, а зображуючи трьох її чоловіків, які пиячать, палять і грають у карти, вдається до речитативності, дисонантності ладо-гармонічних сполучень і тональної невизначеності.

Крім сатиричних творів, протягом 1970–1980-х років створено чимало ліричних, які згодом визначились як течії «тихої поезії», «сповідальної прози» і найяскравіше виявилися у творчості Павла Загребельного, Григора Тютюнника, Василя Земляка, Миколи Бажана, Володимира Дрозда, Романа Іваничука, поетів Павла Тичини, Володимира Сосюри, Василя Стуса, Дмитра Павличка, Івана Драча, Ліни Костенко та ін. Таку тенденцію спостерігаємо і в українському образотворчому мистецтві 1970-х, ознакою якого став «тихий живопис» з його витонченою ліричністю, людяністю, музикою ритмів. «Тихий живопис» постав у пластичній манері Зої Лерман, Галини Григор'євої, Якіма Левича, Ірини Макарової-Вишеславської, Євгена Волобуєва й інших художників-ліриків, які наполегливо чинили опір офіційним експозиціям.

Ліричний струмінь виявився і в українській музиці 70-х – першої половини 80-х років ХХ століття. Одна з найбільш яскравих стильових тенденцій – *неоромантична*, яка виявилась у творчості Є. Станковича (Симфонія № 1 «Larga» для струнних, 1973; Симфонія № 4 «Ligica», 1977; Симфонія № 5 «Пасторалей» для скрипки і симфонічного оркестру, 1980), В. Сильвестрова (Четверта симфонія, 1976; вокальний цикл «Тихі пісні», 1977) та інших.

Витонченим ліриком І. Карабиць постає у багатьох камерних творах 1970-х – першої половини 1980-х років, серед них – «Ліричні сцени» для скрипки і фортепіано (1970), вокальні цикли «Пастелі» для сопрано і фортепіано на слова П. Тичини (1970), «Із пісень Хіросіми» для голосу і флейти на слова Е. Йонеди (1973), «На березі вічності» для голосу і фортепіано на слова Б. Олійника (1977), «Ранкова сюїта» для голосу та естрадно-симфонічного оркестру на слова В. Батюка і В. Губарця (1978–1980), «Мати» для середнього голосу та фортепіано на слова Б. Олійника (1980) тощо.

**«Ліричні сцени» для скрипки і фортепіано** стали яскравим прикладом романтизації і театралізації інструментального жанру. Ніби продовжуючи традицію П. Чайковського, який визначив жанр опери «Євгеній Онегін» як «ліричні сцени», І. Карабиць вибудовує невеликий чотиричастинний інструментальний твір як кілька театралізованих сцен із типово романтичним протиставленням особистості її суспільному оточенню. Два учасники дійства – скрипка і фортепіано – метафорично втілюють два протилежних начала: внутрішнє, суб'єктивне і зовнішнє, об'єктивне. Внутрішнє, особистісне виражене партією скрипки і має ліричний характер. Як і багато інших композиторів, І. Карабиць сприймав тембр скрипки як уособлення людського голосу. Цим пояснюється наявність у партії скрипки численних «розмовних» – речитативних, декламаційних інтонацій. Ліричний образ, зосереджений у партії скрипки, проходить різні етапи становлення: від легкої танцювальності, кантилени (перша частина), елегійності, філософської заглибленості (друга частина) до експресивної загостреності (друга – четверта частини). Фортепіанна партія не конфліктує зі скрипковою, звучання фортепіано також трансформується – від напруженого на початку завдяки діалогічним перегукуванням із партією скрипки всередині і повного єднання обох партій у кінці твору. У «Ліричних сценах» помітні ознаки полістилістики як стильові алузії до інструментальних традицій Й. С. Баха, Б. Бартока, Ф. Шопена, С. Рахманінова, а також до власної фортепіанної творчості, зокрема до циклу «24 прелюдії».

Особливе місце у творчості І. Карабиця посідає перлина камерно-вокальної лірики – **вокальний цикл «Мати»** на вірші Б. Олійника. Яскраве, ємне, метафоричне слово поета віддзеркалює глибинні етичні й естетичні засади української національної ментальності. У співпраці цих митців народилося багато творів: ораторія «Заклинання вогню», опера-ораторія «Київські фрески», вокальний цикл «На березі вічності», багато ліричних естрадних пісень. І для Б. Олійника, і для І. Карабиця, і для української культури загалом образ матері є основою духовного універсуму, він має безліч художніх інтерпретацій. У вокальному циклі І. Карабиця образ матері глибоко особистісний, інтимний, у ньому бринять і материнська любов, і її тривоги, сподівання, молитви, і щем спогадів про дитинство, і прощання з батьківською домівкою, і вічне чекання-виглядання матір'ю своїх дітей. Образ матері для творців вокального циклу є суспільно значущим: у ньому втілено трагічні моменти історії і символічно уособлений образ України.

У 70–80-х роках ХХ ст. у музичній творчості поширюється метод полістилістики. За словами М. Арановського, у його основі «лежить принцип вільного оперування чужими стилями, при якому той чи інший стиль стає засобом, а загалом досягається стильова багатоплановість твору»<sup>1</sup>. У широкому розумінні, полістилістичність – це тенденція часу, яка органічно вписується в ряд таких музичних явищ, як політональність, полігармонія, поліритмія, поліфункціональність тощо, які віддзеркалюють багатовимірність сучасного світу у свідомості людини. У вузькому значенні, полістилістика – це вид композиторської техніки, пов'язаний із включеннями цитатного плану, грою стилів (алюзії, колажі тощо). Принцип полістилістики свідчить став свідченням подальшого утвердження синтетичного типу мислення й універсальної художньої мови. Могутній поштовх розвитку теорії полістилістики дала музична творчість 1970-х років (Перша симфонія А. Шнітке, 1973; балет «Анна Кареніна» та опера «Мертві душі» Р. Щедріна, 1972–1977). Особливе місце посіла П'ятнадцята симфонія Д. Шостаковича (1971), якою багато в чому визначено розвиток цього творчого методу протягом 1970–1980-х років.

Яскравим зразком полістилістики в українській музиці стала **опера-ораторія-балет «Київські фрески»** (1983) І. Карабиця – масштабна мультимедійна композиція із дванадцяти номерів-фресок, яка ґрунтується на синтезі різних видів і жанрів мистецтва: театрального, концертно-ораторіального, хореографічного й кінематографічного. У творі відображено ключові події з історії Києва у їх хронологічній послідовності – язичництво і княжа доба, трагічні події в українській історії, революції ХХ ст., Друга світова війна, повоєнна відбудова і наші дні. Така своєрідна проекція минулого на події сучасності спонукала композитора звернутися до стилістичних особливостей музики різних історичних епох, зумовивши полістильову й поліжанрову структуру твору. Його поетична основа теж полістильова – народні обрядові тексти, «Заповіт» князя Ярослава Мудрого, поезії Т. Шевченка і сучасних авторів – П. Тичини, М. Рильського, І. Драча (автор лібрето – Б. Олійник). Інтертекстуальним елементом твору, який поєднує тексти різних часів і епох, стала постать автора, утілена в партії Читця. Як зауважила А. Терещенко, «така своєрідна проекція мистецьких

---

<sup>1</sup> Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. Исследовательские очерки / М. Г. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – С. 152.

здобутків минулого на проблеми сучасності зумовлює необхідність звернення до різних історичних епох, а значить і до різних стильових шарів»<sup>1</sup>.

Друга фреска розпочинається язичницьким обрядом весняного вшанування предків, з яким пов'язували весняне оновлення природи, сподівання на майбутній врожай. Оркестрові ефекти голосів природи (розгорнуті фігурації дерев'яних духових, трелі у флейти-пікколо з додаванням дзвіночків і челести) поєднуються з епічними інтонаціями баса-соло й емоційними сплесками хору. Кульмінація другої фрески підкреслена пластичними засобами – появою постаті Андрія Первозванного і трьох чоловічих фігур у чорному – братів Кия, Щека і Хорива – засновників Києва.

Кульмінацією твору стала п'ята фреска, написана на слова з уривка поеми Т. Шевченка «Кавказ» (1860). Тут не лише утверджується ідея народного протесту проти соціального зла, а й засобами міфологічно-біблійної символіки (Прометей і розп'ятого Христа) створюється образ поневоленої України. Можливо, композитор і не мав на меті порушити в «Київських фресках» тему боротьби України за незалежність, ідею соборності, єдності, утвердження національної ідентичності. На час написання твору Україна була однією з найрозвиненіших і найбагатших республік колишнього Радянського Союзу. Очевидно, І. Карабиця хвилювало майбутнє України, як митець і мислитель, він відчував необхідність і неминучість суспільних змін. Не випадково він обирає такий популярний фрагмент із поеми Т. Шевченка, музично втілений уже в однойменній кантаті-симфонії Станіслава Людкевича (1913). Напевно, цей поетичний текст мав для І. Карабиця важливе значення в контексті соціокультурної ситуації початку 80-х років ХХ ст. Тому своєрідним громадянським подвигом можна вважати звучання хору на словах «Не вмирає душа наша, не вмирає воля» (ц. 3), накладене на тупу, одноманітну, ніби «довбаючу» звукову масу оркестру; вигуки солістів «Чи буде суд? Чи буде кара царям, царятам на землі? Чи буде правда меж людьми?» (ц. 11). У цьому фрагменті звучать слова Т. Шевченка «О люди! люди небораки...». І вже справжнім евристичним прогнозом долі України звучить відповідь читця: «Повинна бути, бо сонце встане! Встане правда! Встане воля! Борітеся! – Поборете!» (колаж зі строф обох поетичних творів Т. Шевченка).

Кульмінаційна зона твору припадає на восьму фреску і перебуває в точці «золотого перетину». У поезії П. Тичини «Перше травня на Великдень», узятого за основу цієї частини, ідеться про витіснення «старого», християнського свята «новим», радянським. Зіткнення двох ідеологій завершується перемогою «нового». Проте, музичне втілення ідеологічної боротьби розкриває невидимі, з першого погляду, підтексти. По-перше, композитор підкреслює брутальність вторгнення «нового». Так, у тихий ліричний початок частини, який створює ефект Великоднього дощу і продовжує лінію лірико-зображальних картин природи з прозорою оркестровою фактурою (органный пункт арфи й челести з витонченими «вкрапленнями» флейтових секунд, на які накладається проста діатонічна мелодія тенора соло «Великодній дощ тротуаром йшов»), вривається пісня робітників на тому ж інтонаційному матеріалі (ц. 5) у супроводі мідних духових і ударних. По-друге, активізуються агресивні, «довбаючі» інтонації, спочатку у струнних і дерев'яних духових (ц. 10), а потім і в хорових партіях на словах: «Непохитні, непоборні, ми куєм! Молотами, молотками пісню кузню виграєм!» (ц. 12). По-третє, музика цього розділу викликає інтертекстуально-стильову алузію зі «злыми» скерцо Д. Шостаковича, у яких чіткий, механістичний маршовий

<sup>1</sup> Терещенко А. «Київські фрески» І. Карабиця: задум – втілення – виконання / Алла Терещенко // Музика. – 1986. – № 4. – С. 1.



ритм уособлює злу, грубу силу. Нарешті, у момент зіткнення двох свят соліст-тенор виконує вокаліз (без слів, на звуці «А...»), низхідні інтонації якого інтертекстуально подібні до мелодій українських народних плачів.

На засадах полістилістики написано і **Концерт для оркестру № 3 «Голосіння»** (1989) І. Карабиця, у якому поєднано ознаки необароко, неофольклоризму, стильові ознаки інших композиторів, сучасних композиторських технік та індивідуального стилю композитора. Це двочастинний цикл, який тяжіє до одночастинності (частини звучать без перерви – *attacca*). Перша частина сприймається як розгорнута передмова-вступ до основного розділу, написаного у формі фути. Подібні двочастинні цикли виникли в епоху Бароко (прелюдія і фуга, токато і фуга тощо), отже, у Концерті наявні необарокові ознаки. Великий вплив на драматургію твору справили народно-жанрові джерела – плачі, голосіння, зумовивши принципи розвитку тематизму (імпровізаційність, постійне варіантне оновлення тощо). Трактування жанру голосіння у І. Карабиця дуже узагальнене: тут утілено загальнолюдську скорботу, плач, тугу. У вступі звучить українська народна пісня «Ой засвіти, місяцю», яка не є плачем. Її мелодія в дорійському мінорі має скорботний і, водночас, просвітлений характер. У мелізматичі, оспівуванні окремих ступенів ладу відчуваються елементи думної стилістики. Тема пісні обрамлює твір: на початку вона звучить як епіграф у валторни соло на тлі дзвіночків, наприкінці – як арка до початку. Використанням дзвонів і дзвіночків створено ефект віддалення в часі, надано творові епічного характеру і певної багатозначності. Основна частина твору – авторський монолог, який веде до грандіозної драматичної кульмінації. Принципи розвитку тематизму вказують на генетичний зв'язок музики І. Карабиця із творчістю композиторів драматичного спрямування (Д. Шостакович, Б. Лятошинський). У другій частині використані також сучасні композиторські засоби: серійна й алеаторична техніки, елементи «інструментального театру». Останні яскраво виявляються наприкінці твору, коли диригент переходить від диригентського пульта до концертного роялю і грає на цьому інструменті спочатку соло, а потім – з оркестром. Поєднання функцій диригента і піаніста-виконавця здійснюється цілком у дусі Бароко: у ті часи диригентом був клавесиніст, який грав на інструменті і одночасно керував оркестром. У цьому виявляється ще одна необарокова ознака Концерту І. Карабиця.

Друга половина 80-х – 90-ті роки ХХ ст. – це період вирішальних суспільних змін: розпад Радянського Союзу і народження незалежної Української держави. Відкидалися ідеологічні пріоритети попередньої доби, це був час нестабільності, невизначеності, відсутності ціннісних орієнтирів і загальної кризи. Водночас, він характеризувався сплеском національного відродження, розширенням творчих пошуків. Помітно пожвавлюється культурно-громадське життя: оновлюється й збагачується репертуар театральних-концертних організацій, традиційні огляди музичної творчості втрачають номенклатурно-офіційний характер, на зміну їм приходять численні музичні фестивалі. Так, у Києві 1989 року з ініціативи І. Карабиця засновано найбільшу імпрезу сучасної української музики – перший міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест»<sup>1</sup>, а далі протягом кількох десятиліть такі фестивалі відбувалися і в інших містах України: «Два дні і дві ночі нової музики» (Одеса), «Контрасти» (Львів), «Харківські асамблеї» (Харків) тощо.

---

<sup>1</sup> І. Ф. Карабиць був засновником і незмінним директором міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест» упродовж перших 12 років його існування.

У мистецькій творчості набув поширення постмодерністський світогляд, який суттєво вплинув на зміст і стилістику творів. Особливість українського постмодернізму полягала в тому, що окремі ідеї постмодернізму виявилися близькими українській ментальності й історико-культурній традиції. Так, українському національному характеру завжди були властиві відкритість до світу, розуміння його як плюралістичного різнобарв'я, діалогічність у спілкуванні з природним довкіллям і людським оточенням, мрійливість і схильність до гіперболізації. Усе це відповідало світоглядним настановам постмодернізму. Українському сучасному мистецтву чужі тенденції деструктивності і повного заперечення, для нього більш характерні пошуки духовної основи нового відродження, естетизм, чуттєво-образне, духовно-релігійне, екзистенціальне усвідомлення людського буття, зв'язок із вічним, катарсичне переживання. Це те, чим відрізняється українське сучасне мистецтво від західноєвропейського постмодернізму.

Зокрема, в українському образотворчому мистецтві 1980–1990-х років загострена увага до духовної, «космічної» основи буття, помітне прагнення осмислити і розкрити філософський зміст образів і ситуацій (роботи М. Кривенка, І. Марчука, О. Дубовика, Е. Петренка, Ю. Левченка, О. Клименка та ін.). Митці намагаються проникнути у таємниці відносин людини і природи, відновити втрачений зв'язок з універсумом, відтворити нову духовність шляхом пошуку морального ідеалу, утвердження людської гідності, уславлення доброти і шляхетності. Однією з найвиразніших стильових тенденцій у цій сфері стало необароко з декларованими відчуттями театральності, бурлескності, фрагментарного сприйняття дійсності, пантеїзму і динаміки (Ю. Луцкевич, П. Гончар, О. Бородай, А. Захаров, Н. Стороженко та ін.).

В українській літературі, орієнтованій на постмодернізм, працюють письменники творчих угруповань «Бу-ба-бу» (Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець), «Пропала грамота» (Ю. Позаяк, В. Недоступ, С. Либонь) та «Нова дегенерація» (П. Андрусак, С. Процюк, І. Ципердюк) та ін. Вони широко використовують пародію, скепсис, іронію, вдаються до урбанізму і карнавальності, фрагментарності, нульового синтаксису, візуалізації тексту, автоцитуювання, імморалізму та інших постмодерністських прийомів.

Постмодерн виявився і в українському кінематографі («Три історії» К. Муратової, «Сьомий маршрут» М. Ілленка тощо). Серед засобів постмодернізму кінорежисери найчастіше обирають гру з жанровими можливостями кіно й історичними станами розвитку цього виду мистецтва, підкреслення штампованості елементів сюжету, іронічне співставлення або співіснування різних цінностей.

Естетика і стилістика постмодернізму виявилися і в українській музиці 1980–1990-х років, головними ознаками якої є перегукування епох і стилів, пошуки нового звучання музики і нетрадиційних засобів виразності. Паростки постмодерністського мислення постали у творчості І. Карабиця ще на початку 1980-х років. Наприклад, **«Концертино» для дев'яти виконавців** (кларнета, фагота, труби, тромбона, скрипки, контрабаса, фортепіано, вібрафона та двох ударних, 1983) містить стильові знаки композиторів різних епох і країн: О. Скрябіна (стильова паралель – у всеосяжній прозорості фактури, ефектності і патетичності кульмінаційної зони першої частини), А. Шнітке (використання тембру вібрафона, опертя на принцип статичної драматургії з окремими кульмінаційними вкрапленнями-сплесками в першій частині), Дж. Гершвіна (ознаки джазової гармонії і ритміки на початку другої частини). До постмодерних виявів у «Концертино» належать і засоби іронії, сарказму, карикатурного перебільшення форм, особливо в «Серенаді» (друга частина): легка, широка за інтервальним

складом мелодія в стилі вальсу поєднується зі складними ритмічними групами (дуолі, квартолі), переходить від інструментів духової групи до струнної, підкреслюючи діалогічну природу цього театралізованого фрагменту. Діалогічність у більш широкому розумінні – як діалог культур – лежить в основі центрального розділу завершальної, третьої частини твору. Алеаторичний епізод за участю ударних інструментів (від ц. 41) створює майже візуальну картину африканського ритуального дійства, отже, африканська музична традиція ніби вступає в діалог із європейською.

Оригінальним виявом естетики постмодернізму став твір І. Карабиця «**Music from Waterside**» для скрипки, флейти, кларнета, фортепіано та ударних (1994), у якому ознаки пантеїстично-медитативного світогляду поєдналися з неоромантичними й неоімпресіоністичними засобами. Цей твір дає уявлення про останній період творчості композитора. У ньому узагальнено суперечливі моменти попередніх пошуків, виявляється філософська спрямованість творчості митця. Особливе ставлення до природи і схильність до медитативності, сформовані ще в ранній період творчості І. Карабиця, по-новому розкриваються у 1990-ті роки. Твір «*Music from Waterside*» («Музика з Вотерсайду») написаний 1994 року під час перебування композитора в Нью-Йорку. Місце, де він мешкав, мало назву «*Waterside Plaza*» – звідси назва твору. У ньому відтворено сум за батьківщиною, думки «про вічне, про людське і про найвищу втіху в єднанні з природою», як зазначено в авторській програмі. Кожна із чотирьох частин циклу – «Одиноке дерево», «Раптовий вітер», «Поклик птаха», «Про що співала ріка» – це не просто пантеїстично-споглядальна замальовка, а й вияв миттєвостей настрою, стану людської душі. Відтворюючи безпосереднє враження від певного явища, І. Карабиць дотримується традицій імпресіонізму (тяжіння до мініатюрних форм, програмні заголовки кожної частини, як у К. Дебюссі). Символіка образів суто романтична – кожен має свою, уже усталену в мистецтві семантичну пару: одиноке дерево – самотність; вітер – буря почуттів, символ перемін; птах – свобода; ріка – плин часу, вічність. Композиційне втілення такої образності здійснюється з дотриманням принципу монотематизму. В основі тематизму кожної з чотирьох частин лежить секундова інтонація, яка упродовж твору розкриває свої протилежні якості. Так, у першій частині створено спокійний, споглядальний образ, огорнений легким серпанком смутку, а закінчення майже кожної фрази секундовими «зітханнями» породжує відчуття якоїсь непевності, приголомшливої самотності. У другій частині втілено стихійно-агресивні, поривчасті настрої, отже, секундова інтонація набуває нових якостей: тривожного тремоловання скрипки й кларнета і кластероподібного накладання різних видів секунд (малої, великої, збільшеної) у партії фортепіано. Секундова інтонація лежить і в основі остинатної трихордної поспівки, якою імітується плин ріки (четверта частина). Використані в четвертій частині інтонаційні, ритмічні, темброві, фактурні елементи усіх попередніх частин сприяють розкриттю підтексту останньої частини і всього твору: вони підказують, що ріка «співала» про одиноке дерево і раптовий вітер, про птаха і навіть про саму себе, тобто, про незмінні, вічні істини, на яких тримається світ. Усі вони мають єдиний первень, водночас, вони рухливі і незмінні, це й підкреслює інтонаційна драматургія твору. Зміщенням драматургічної кульмінації циклу ближче до початку твору (друга частина «Раптовий вітер») увиразнюється стан спокою і споглядальна медитативність.

Важлива роль звуконаслідувальних ефектів, зокрема звуконаслідування вітру в другій частині, створених багатьма прийомами інструментальної гри: специфічним звучанням тарілок, «поривами» і «злетами» фортепіанних пасажів, «завиваннями»

дерев'яних духових і скрипки тощо. Вібрафон у третій частині і дерев'яні духові створюють особливий тембровий ефект курликання журавлів. Замилування природою з легким серпанком смутку-ностальгії, «олюднення» образів природи, медитативно-філософське їх переосмислення – ось характерні ознаки твору І. Карабиця, закорінені в українську ментальність.

У багатьох творах композитора 1990-х років помітна схильність вираження до трагічного світовідчуття. У 1992 році в Києві під час міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест» відбувався конкурс творів до 60-річчя Голодомору 1932–1933 років. І. Карабиць представив на цей конкурс **«Молитву Катерини» для читця, дитячого хору та великого симфонічного оркестру** (на вірші Катерини Мотрич). Це тричастинна кантата, трагедійну тематику в ній втілено з надзвичайною силою художнього впливу. У першій частині змальовано спустошену, мертву землю, експоновано основні інтонаційні зерна – тема смерті і тема божественного заступництва. Трагічну образність посилюють асоціації з траурним маршем і тембр вібрафона, нагадуючи звучання церковних дзвонів. Особливого смислу надає творові звучання дитячих голосів, які символізують моральну чистоту. У другій частині втілено ідею руйнації моральних норм і зневіри, вона є кульмінаційною у смисловому і драматургічному планах: звучання драматизується, напруження сягає трагедійних висот, хор із гучного співу переходить на крик. Жахливі подробиці трагедії, відтворені в партії Читця, сповнюють звучання твору невимовною скорботою. Проте наприкінці другої частини воно просвітлюється, пасторальні посівки флейти соло уособлюють прихід весни на зранену, знесилену землю. Основними ідеями третьої частини твору є філософське осмислення трагедії, заклик людства до покаяння, ушанування загиблих. Фінал вирізняється тематичними арками до першої частини кантати (теми траурного маршу, смерті і божественного заступництва), більш просвітленим, ніж у перших двох частинах, колоритом. Тематичні арки, безперервний розвиток образів, значна роль оркестру свідчать про симфонізацію кантатно-ораторіального жанру у творчості І. Карабиця.

Драматичною кульмінацією творчості композитора 1990-х років став **Концерт-триптих для струнного оркестру** (1996). Композитора, як і багатьох інших митців, гостро хвилювала проблема людини і світу. Роздуми про долю людини в сучасному світі у «Концерті-триптиху» вирішено в трагічному ключі: людина, розчавлена обставинами, втрачає почуття гідності, а суспільство – людяність і духовність. Конфлікт об'єктивного і суб'єктивного виявляється на мовностилістичному рівні твору. Об'єктивне начало представлено протилежними музичними засобами: з одного боку, воно незмінне (остинатні ритмоформули, підкреслено жорсткі, агресивні, механістичні ритми), з іншого, – мінливе (поліфонічно рухливе, схильне до динамізації і трансформації). Суб'єктивне начало також багатоліке, представлено безліччю відтінків ліричної мелодики: споглядання й оповідь, скорбота і приреченість, піднесення і патетика. У цьому протистоянні суб'єктивне підпорядковане об'єктивному, ритмічне начало витісняє мелодичне, індивідуальне розчиняється в загальному. Трагічною ідеєю втрати людиною власного обличчя, нівелюванням особистості в жорстокому сучасному світі поєднано всі три частини Концерту-триптиха. Композитор ніби б'є на сполох, змушуючи людину зазирнути в себе, віднайти джерела для духовного відродження.

Стилістичні особливості твору: класичне трактування інструментального циклу з темповим контрастом швидких першої і третьої та повільної другої частин; ознаки сонатної форми у першій частині, інших класичних форм у третій (рондальності, концентричності тощо); інтонаційні зв'язки першої і третьої частин, поліфонічні

прийоми роботи з тематизмом; опора на функціональну тонально-ладову гармонію. За цими ознаками «Концерт-триптих» можна віднести до неокласичної тенденції в сучасній музиці. Поєднання у ньому неокласичних і сучасних прийомів гри і технік композиції (алеаторики в третій частині), стильових альянсів до творів Б. Лятошинського, Ф. Ліста, Д. Шостаковича є ознаками постмодерністського мислення.

Як переконує стислий огляд творчості І. Карабиця, композитор завжди йшов у ногу зі своїм часом, іноді навіть випереджаючи або пророкуючи своєю творчістю окремі події, явища чи тенденції в духовному житті соціуму. Образний зміст творів митця надзвичайно широкий, зокрема, його завжди приваблювали вселенські ідеї в осягненні історії і сучасності. У багатьох масштабних циклічних творах (Перша симфонія, концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» на вірші Г. Сковороди, опера-ораторія «Київські фрески» тощо) митець, осмислюючи події історії, утверджує високий патріотизм. Оспівуючи духовну красу людини, велич рідної землі, композитор звертався і до сатиричної тематики, викривав канони соц-реалізму і радянську дійсність (вокальний цикл «Повісті» на вірші О. Куліча). У творах пізнього періоду помітне посилення трагічного світовідчуття: у Концерті для оркестру № 3 «Голосіння» втілено загальнолюдську скорботу, у кантаті «Молитва Катерини» відтворено трагедію Голодомору в Україні 1932–1933 років, у «Концерті-триптиху» – трагедію втрати людиною свого обличчя, нівелювання особистості в жорстокому сучасному світі.

У жанрово-стильовому і стилістичному аспектах композитор завжди виявляв широту й універсальність творчого мислення, новаторський підхід до традиційних музичних жанрів і форм. Уже наприкінці 1960-х років він досяг високого професіоналізму у володінні сучасними композиторськими техніками композиції (полістилістикою, серійною технікою, алеаторикою тощо). Представник композиторської школи Б. Лятошинського, І. Карабиць розвиває конфліктно-драматичний тип симфонізму в масштабних оркестрових і вокально-симфонічних композиціях, а в камерно-інструментальних і камерно-вокальних творах постає витонченим ліриком і психологом. Він не обмежувався якимось одним стилем чи напрямом, кожним своїм твором відкриває нові стильові орієнтири, нові грані духовного світу митця і його епохи. Водночас, І. Карабиць глибоко проник у дух і стильові особливості музики попередніх епох, творчо переосмислив і втілює у своїй творчості необарокові, неокласичні, неоромантичні, неоімпресіоністичні, неофольклорні та інші стильові моделі, які в різних комбінаціях та у своїй сукупності стали ознакою постмодерного світогляду.

Новаторська, філософська заглиблена, національно визначена творчість Івана Карабиця ще чекає на повномасштабне об'єктивне наукове осмислення.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. Исследовательские очерки / М. Г. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 287 с.
2. Берегова О. М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ століття / Олена Берегова. – К. : НПУ, 1999. – 141 с.
3. Берегова О. М. Стильова палітра останніх камерно-інструментальних опусів Івана Карабиця / О. Берегова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 108–119.

4. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Берегова Олена Миколаївна ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 204 арк.

5. Вільчинська О. Іван Карабиць. «Молитва Катерини»: історія створення, особливості жанру та драматургія / О. Вільчинська // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 162–166.

6. Гамова І. про поліфонію в Другій сонаті для віолончелі і фортепіано Івана Карабиця / І. Гамова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 119–125.

7. Галузевська О. М. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Галузевська Олена Миколаївна ; Ін-т. мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2005. – 178 арк.

8. Гармель О. Постлюдія останнього рукопису (І. Карабиць ..... В. Сильвестров) / О. Гармель // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 156–162.

9. Гуркова О. Камерна музика Івана Карабиця в контексті тенденцій розвитку української музичної культури 1960–1990-х : наук. робота ... магістра муз. мистецтва / Гуркова Ольга Михайлівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2012. – 125 арк.

10. Гуркова О. Магія числа «5» у п'яти мініатюрах для фортепіано Івана Карабиця / Ольга Гуркова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної / ред.-упоряд. Л. М. Мокрицька : зб. ст. – К., 2013. – С. 128–143.

11. Задерацкий В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица / В. Задерацкий // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 44–58.

12. Зинькевич Е. С. Динамика обновления: украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х годов) / Елена Зинькевич. – К. : Муз. Україна, 1986. – 184 с.

13. Іванченко В. Образний зміст Третьої симфонії Івана Карабиця (до проблеми змістовності у непрограмних інструментальних творах) / В. Іванченко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 166–173.

14. Карабиць І. І. «Київські фрески» Івана Карабиця в аспекті синтезу мистецтв [Рукопис] : наук. робота ... магістра муз. мистецтва / Карабиць Іванна Іванівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – 87 арк.

15. Маркова О. Твори Івана Карабиця у стильовій симультанності української музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття / О. Маркова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай

про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 69–74.

16. Мельник Л. «Сад божественний пісней» Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70–80 років ХХ століття / Л. Мельник // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 88–96.

17. Мірошніченко С. Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця / С. Мірошніченко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 136–149.

18. Нестьева М. И. Пять песен об Украине / М. И. Нестьева // Музыкальная жизнь. – 1977. – № 18. – С. 8.

19. Пясковський І. Б. Семіотична система концерту для оркестру № 3 («Голосіння») Івана Карабиця / І. Пясковський // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003 – С. 59–69.

20. Рязанцева Л. «Сад божественных песней» Ивана Карабича – возрождение старинного жанра / Л. Рязанцева // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003 – С. 97–100.

21. Савчук І. Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця / І. Савчук // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003 – С. 125–135.

22. Таркова І. Про склад і ладову організацію фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру на слова Григорія Сковороди «Сад божественных пісней» Івана Карабиця / І. Таркова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003 – С. 101–108.

23. Терещенко А. Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70–80-х років ХХ століття / А. Терещенко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 75–87.

24. Терещенко А. «Київські фрески» І. Карабича: задум – втілення – виконання / Алла Терещенко // Музика. – 1986. – № 4. – С. 1–3.

25. Терещенко А. К. Украинская советская кантата и оратория. Эволюция и жанровые разновидности : дис. ... докт. искусствовед. : 17.00.02 Музыкальное искусство / Терещенко Алла Константиновна ; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. – К., 1984. – 186 л.

26. Ягодзинская И. К вопросу образного строя цикла 24-х прелюдий Ивана Карабича / И. Ягодзинская // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 149–156.

**Берегова О. М. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті тенденцій розвитку української культури останньої третини ХХ століття.** Висвітлено творчість українського композитора І. Карабиця у контексті соціокультурних явищ і стилевих тенденцій в українському мистецтві 60–90-х років ХХ ст. Проаналізовано образний зміст, жанрово-інтонаційну природу творів; розкрито своєрідність композиційної драматургії і музичної мови; виявлено особливості стилю і творчого мислення композитора.

**Ключові слова:** творчість І. Карабиця, українська культура 60–90-х років ХХ ст., українська музика, стиль, неофольклоризм, неоромантизм, необароко, постмодернізм.

**Береговая Е. Н. Особенности композиторского стиля Ивана Карабицы в контексте тенденций развития украинской культуры последней трети ХХ века.** Рассмотрено творчество украинского композитора И. Карабицы в контексте основных социокультурных явлений и стилевых тенденций в украинском искусстве 60–90-х годов ХХ века. Проанализированы образное содержание, жанрово-интонационную природу произведений; раскрыто своеобразие композиционной драматургии и музыкального языка; выявлены особенности стиля и творческого мышления композитора.

**Ключевые слова:** творчество И. Карабицы, украинская культура 60–90-х годов ХХ в., украинская музыка, стиль, неофольклоризм, неоромантизм, необарокко, постмодернизм.

**Beregova O. M. Peculiarities of Composer's Style of Ivan Karabyts in the Context of the Tendencies of Ukrainian Cultural Development in the 60<sup>s</sup>–90<sup>s</sup> of the 20<sup>th</sup> century.** The article is dedicated to the work of the famous Ukrainian contemporary composer I. Karabyts (1945–2002). His art is reviewed in the context of tendencies in Ukrainian cultural development in the 60<sup>s</sup>–90<sup>s</sup> of the 20<sup>th</sup> century. The specifics of style and the composer's creative thoughts are disclosed throughout the analysis of imagery, genre and intonation, specifics of the composer's dramatic concept and musical language.

**Keywords:** I. Karabyts's composition, Ukrainian culture in the 60<sup>s</sup>–90<sup>s</sup> of the 20<sup>th</sup> century, Ukrainian music, style, new folklore, new romantic, new baroque, postmodernism.