

УДК 398.8+784.692.5](477.54)

DOI

ГОРБУНОВА ІРИНА

кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: (<https://orcid.org/?>): 0000-0001-6302-4366

HORBUNOVA IRYNA

a Ph.D. in Art Studies, a research fellow at M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: (<https://orcid.org/?>): 0000-0001-6302-4366

Бібліографічний опис:

Горбунова, І. (2022/2023) Риси композиторського стилю Івана Карабиця та специфіка їх прояву в жанрі «академізованої» естрадної пісні. *Українське мистецтвознавство*, 20, 31–56.

Horbunova, I. (2022/2023) Features of Ivan Karabyts's Composing Style and the Specifics of Their Manifestation in the Genre of the "Academicized" Pop Song. *Ukrainian Art Studies*, 20, 31–56.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

РИСИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ ІВАНА КАРАБИЦЯ ТА СПЕЦИФІКА ЇХ ПРОЯВУ В ЖАНРІ «АКАДЕМІЗОВАНОЇ» ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ

Анотація / Abstract

Окреслено творчий портрет І. Карабиця, поміж характерними особливостями авторського стилю митця названо органічний синтез різних стильових моделей (необарокових, неокласичних, неоромантичних, неоімпресіоністичних, неофольклорних тощо), а також дотримання «золотої середини» між «традиціоналізмом» і «авангардизмом». Естрадні пісні І. Карабиця визнано одним із найбільш показових прикладів «академізації» естради в українській музичній культурі, і водночас жанром, цілком репрезентативним для стилю композитора, оскільки його можна розглядати у контексті органічного синтезу фольклорної, академічної та власне естрадної складових, тобто у світлі категорії амбівертності (різновекторності, різнонаправленості).

Простежено стильові детермінанти творчості І. Карабиця на прикладі кількох «академізованих» естрадних пісень композитора періоду 1970–1980-х, що стали шлягерами. Висвітлено особливості образного змісту, структури, драматургії, музичної мови обраних творів, а також «питому вагу» і співвідношення естрадних, академічних та фольклорних елементів у кожному з них. Простежено випадки використання нестандартної для естрадної пісні структури, виявлено прийоми створення наскрізного драматургічного розвитку у ряді пісень, виокремлено різноманітні жанрові компоненти у музиці багатьох проаналізованих творів.

Висвітлено характерні прояви стилю І. Карабиця в його естрадно-пісенній творчості: насамперед неоромантичні риси, а також ознаки неофольклоризму, неоімпресіонізму, полістилістики.

Доведено, що ряд найважливіших стильових детермінант творчості композитора переконливо відображаються і в його естрадних піснях, а саме: індивідуальний відбір і органічний синтез різномірних компонентів світових і національних, старовинних і сучасних музичних надбань, чітко витриманий баланс між «легкістю» і «серйозністю» тощо. Одним із важливих показників амбівертності естрадних пісень І. Карабиця визнано можливість їх виконання співаками різних напрямків: естрадними, академічними, самодіяльними, народними.

Ключові слова: естрадні пісні, «академізація» естради, амбівертність, шлягер, жанр, стиль.

The author presents a creative portrait of I. Karabyts, identifying among the characteristic features of the artist's style an organic synthesis of various stylistic models (neo-Baroque, neoclassical, neo-romantic, neo-impressionistic, neo-folklore, among others.), as well as keeping the "golden mean" between "traditionalism" and "avant-garde". I. Karabyts's pop songs are recognised as one of the most illustrative examples of the "academic stylization of the pop scene" in Ukrainian musical culture, and at the same time as a genre that is quite representative of the composer's style, as it can be seen in the context of an organic synthesis of folklore, academic and pop components, that is, in the light of the category of ambivalence (multi-vector, multi-directional).

The article traces the stylistic determinants of I. Karabyts's creativity on the example of his several "academic" pop songs of the 1970–1980s, which became hits. The features of the figurative content, structure, dramaturgy, musical language of the selected works, as well as the "proportion" and ratio of pop, academic and folklore elements in each of them are highlighted. The cases of using a non-standard structure for a pop song are traced, the methods of creating a through dramatic development in a number of songs are revealed, and various genre components in the music of many of the analysed works are singled out. The characteristic manifestations of I. Karabyts's style in his pop-song creativity are highlighted: first of all, neo-romantic features, as well as signs of neo-folklore, neo-impressionism, and polystylistics.

It has been proved that a number of the most important stylistic determinants of the composer's work are convincingly reflected in his pop songs, namely: individual selection and organic synthesis of heterogeneous components of world and national, ancient and modern musical heritage, a clearly maintained balance between "lightness" and "seriousness", among others. One of the significant indicators of the ambivalence of I. Karabyts's pop songs is the possibility of their performance by singers of different directions: pop, academic, amateur, folk.

Keywords: pop songs, academic stylization of pop, ambivalence, hit song, genre, style.

Вступ. Вагому частку творчого доробку видатного українського композитора другої половини ХХ ст. І. Карабиця складають естрадні пісні. Цілий ряд професійних українських композиторів того часу зверталися до вказаного жанру, зокрема, І. Карабиць був однією з тих постатей, що сприяли процесу «академізації» естради, як його було визначено уже музикознавцями початку ХХІ ст. Багато пісень композитора стали популярними за його життя, і знані донині. «Мати наша – сивая горлиця», «Батьківський поріг», «Дніпра жива вода», «Пісня на добро» – кілька показових прикладів естрадних пісень І. Карабиця, що стали шлягерами.

Популярність названих і багатьох інших пісень митця обумовлена насамперед яскравою творчою індивідуальністю І. Карабиця, його неповторним музичним стилем. Композитор увібрав усі сучасні йому стилістичні тенденції, еволюціонував «синхронно» із загальною стильовою еволюцією української музики 1970–1990-х, однак зберіг своє неповторне обличчя між двома крайнощами – традицію-

налізмом і авангардизмом. Естрадні пісні, з поправкою на специфіку естрадного напрямку, репрезентативні для стилю Карабиця не менше, ніж численні жанри його академічного музичного спадку. Тож необхідність вивчення естрадно-пісенної спадщини І. Карабиця нарівні з академічною зумовлює **актуальність теми дослідження**.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Жанр естрадної пісні у творчості І. Карабиця досі є практично недослідженою цариною в українському музикознавстві, до якої лише нещодавно звернулися. Так, певну увагу указаному жанру приділено в монографії Л. Кияновської «Сад пісень Івана Карабиця» [10], що була видана у 2017 році, а також у кандидатській дисертації О. Баланко «Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен» (2016) [1]. Виокремимо дисертаційне дослідження В. Куц «Пісенна творчість Івана Карабиця» (2021), цілковито присвячене естрадним пісням композитора [14].

Мета дослідження – простежити стильові детермінанти творчості І. Карабиця на прикладі естрадних пісень композитора.

Завдання дослідження:

1. Окреслити творчий портрет І. Карабиця на основі робіт українських музикознавців.
2. Визначити особливості авторського стилю І. Карабиця.
3. Розглянути пісні І. Карабиця як приклад «академізації» естради.
4. Здійснити музикознавчий аналіз деяких популярних естрадних пісень І. Карабиця.
5. Висвітлити характерні прояви стилю І. Карабиця в його пісенній творчості.

Наукову новизну пропонованої розвідки становить спроба «вписати» естрадні пісні в загальний контекст стилю композитора.

Виклад основного матеріалу. Іван Карабиць (1945–2002) – один із класиків української музики другої половини ХХ ст., який працював у багатьох жанрах: музично-театральному, симфонічному і вокально-симфонічному, камерно-інструментальному та камерно-вокальному. Крім «академічних» романсів і вокальних циклів, значне місце у вокальному доробку композитора посідають естрадні пісні.

Попри порівняно недовге життя (всього 57 років), творча доля І. Карабиця склалася цілком щасливо, оскільки і за життя, і після смерті композитора його твори різних жанрів були незмінно популярні у виконавців – солістів і колективів – усіх рівнів, від початківців до всесвітньо визнаних майстрів. Ще за радянських часів митець став лауреатом Республіканської комсомольської премії ім. М. Островського (1977), премії Ленінського комсомолу (1981), був удостоєний почесного звання Народного артиста УРСР (1991). «Небагатьом композиторам, що представляють академічну музику, преса приділяла стільки уваги», – відзначає Л. Кияновська [10, с. 7].

Музична діяльність Карабиця була достатньо різнобічною: композиторська, диригентська, педагогічна, громадська. В різні періоди життя митець працював диригентом Ансамблю пісні і танцю Київського військового округу та ансамблю солістів «Київська камерата», викладачем (згодом професором) кафедри композиції Київської консерваторії; був засновником знаного у світі міжнародного фестивалю «КиївМузикФест».

Після відходу митця у вічність його пам'ять було належним чином ушановано. Так, у 2004 році ім'я І. Карабиця присвоєно його Alma mater – Артемівському музичному училищу (тепер Бахмутський коледж мистецтв), і ДМШ у м. Дзержинськ

(тепер Торецьк); також його ім'я носить Музична школа сценічного виховання на Позняках (м. Київ). Від 2003 року проводиться Відкритий конкурс української фортепіанної і вокальної музики імені І. Карабиця в Бахмуті, від 2011 року – щорічний конкурс молодих композиторів його імені у Києві. 29 серпня 2010 року на будинку в м. Торецьку, де пройшли дитячі роки митця, встановлено меморіальну дошку.

Музика І. Карабиця широковідома в Україні і світі, записана на грамплатівки й CD, є у фонді Українського радіо (цілу низку творів записано Симфонічним оркестром Держтелерадіо України під керівництвом В. Гнедаша й В. Сіренка), видавалася на батьківщині композитора і за кордоном. Невтомними популяризаторами творчості митця є його дружина – музикознавиця Маріанна Копиця, син – диригент Кирило Карабиць, нині керівник Борнмутського симфонічного оркестру (Велика Британія), котрий зі своїм оркестром постійно виконує музику батька.

Наразі творчість І. Карабиця достатньо повно досліджена у вітчизняному музикознавстві, на що, зокрема, вказує у своїй монографії Л. Кияновська [10]. Так, першою спробою повністю охопити життєвий і творчий шлях митця стало ще прижиттєве (1983) – і тому, природно, неповне – дослідження Г. Єрмакової [8], що представляє собою брошуру із серії «Творчі портрети українських композиторів» і, як усі подібні видання, містить основні віхи біографії композитора й аналіз його найвизначніших творів; уже в цій розвідці відзначено «питому вагу» як камерно-вокальної лірики, так і естрадної музики у творчому доробку Карабиця, хоча власне аналізу естрадних пісень немає. Однак єдиною ґрунтовною працею, присвяченою постаті Карабиця, на даний момент є монографія Л. Кияновської «Сад пісень Івана Карабиця» (2017), котра має підсумковий характер щодо всіх численних матеріалів про композитора (музикознавчих, публіцистичних, мемуарних, епістолярних тощо), що відзначає сама авторка. Музикознавиця змальовує творчий портрет Карабиця і водночас «портрет» епохи, у яку жив і працював митець. Дослідження творчої еволюції композитора в зазначеній книзі поєднує академічно-науковий і доволі художній підхід; так, етапи цієї еволюції визначаються досить мальовничо: «Корені», «Паростки», «Стовбур», «Крона», «Цвітіння». У праці приділяється рівнозначна увага всім жанрам, у яких творив Карабиць, і поміж них докладно розглянуто жанр естрадної пісні, що для нашої розвідки найбільш цінне.

Крім указаних монографічних праць, останнім часом з'явилося кілька дисертаційних досліджень, присвячених різним аспектам композиторської діяльності Карабиця. Так, найбільш широкою за тематикою є кандидатська дисертація О. Гуркової «Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття» (2016), котра охоплює різні жанри творчості композитора, зокрема, цілий розділ присвячено його камерно-вокальній ліриці [7]. У дисертації О. Галузевської «Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника» (2006) у центрі уваги перебувають камерно-вокальні твори композитора, хоча аналізуються також твори великої форми, такі як ораторія «Заклинання вогню» [6]. Можна зазначити також дисертацію О. Баланко «Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен» (2016), у якій ідеться, зокрема, про значення естрадної пісні для розвитку камерно-вокального виконавства, про місце естрадної пісні у творчості професійних українських композиторів, зокрема й І. Карабиця [1]. Найновішою розвідкою дисертаційного жанру щодо творчості композитора є дослідження В. Куш «Пісенна творчість Івана Карабиця» (2021), спеціально присвячене естрадним пісням, у яко-

му розглядаються стильовий і драматургічний аспекти естрадно-пісенних опусів Карабиця, питання «академізації» естради в його творчості, а також побутування естрадних пісень композитора на сучасному етапі [14].

Більшість наукових статей, присвячених творчості Карабиця (а також спогадів відомих українських композиторів, виконавців, музикознавців про нього), вміщено в 31-у випуску «Наукового вісника НМАУ» (2003), що має назву «Vivere memento» і є «Книгою пам'яті», приуроченою до першої річниці смерті митця [19]. На прикладі цієї ґрунтовної наукової збірки можна бачити, що камерно-вокальна, тим паче пісенно-естрадна частина спадщини композитора, попри значущість її у його творчому доробку, зостається «на маргінесі» вітчизняних музикознавчих досліджень: у збірці немає жодної розвідки з відповідної тематики. Поза указаною збіркою також не знайдено таких досліджень, окрім статей В. Куш [13, 15]. Інтереси музикознавців зосереджено насамперед на вокально-інструментальних та інструментальних композиціях І. Карабиця великої форми, таких як Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад Божественних пісень» (статті Л. Мельник [19, с. 88–96], Л. Рязанцевої [19, с. 97–100], І. Таркової [19, с. 101–108]), «Молитва Катерини» (розвідка О. Вільчинської [19, с. 162–166]), Концерт для оркестру № 3 «Голосіння» (роботи І. Пясковського [19, с. 59–69], с. Турнеєва [22], Б. Янюк [24]), Третя симфонія (стаття В. Іванченка [19, с. 166–173]). Привертають дослідницьку увагу і деякі камерно-інструментальні твори композитора, найчастіше – цикл прелюдій для фортепіано, якому присвячено роботи С. Мірошніченко [19, с. 136–149], І. Савчука [19, с. 125–135], І. Ягодзинської [19, с. 149–156]; цікавою також є розвідка щодо поліфонії у Другій сонаті для віолончелі і фортепіано, автором якої є І. Гамова [19, с. 119–125]. Значний «блок» музикознавчих статей стосується особливостей стилю І. Карабиця; такими є роботи О. Берегової [19, с. 108–119], В. Задерацького [19, с. 44–58], Л. Кияновської [11], О. Копелюка [12], О. Маркової [19, с. 69–75]. Слід окремо зазначити статті, присвячені музично-громадській діяльності композитора, зокрема, темі «І. Карабиць і “КиївМузикФест”», такі як розвідки В. Грабовського [19, с. 186–191] та І. Сікорської [19, с. 173–185] зі збірки «Vivere memento», а також низка публіцистичних статей у пресі, зокрема, інтерв'ю самого Карабиця. Зазначимо також статтю «Карабиць Іван Федорович» із другого тому Української музичної енциклопедії (автори Т. Бондаренко, Г. Степанченко), що є коротким, «довідкового» плану оглядом життя і творчості композитора, водночас достатньо змістовним і музикознавчо-професійним [4].

Отже, попри те що академічна (у т. ч. камерно-вокальна) музика І. Карабиця вже неодноразово потрапляла в поле зору музикознавців, естрадні пісні досі є найменш дослідженим жанром у творчому спадку композитора. Звернення до цього жанру знаходимо в монографічному дослідженні Л. Кияновської, авторка якого досить докладно розмірковує щодо причин звернення митця до жанру естрадної пісні, а також аналізує вокальний цикл «Мати», і в дисертації та деяких статтях В. Куш, повністю присвячених вивченню цього аспекту спадку композитора. Як було вказано вище, одним із завдань пропонованої розвідки є часткове заповнення «прогалини» у вивченні творчості Івана Карабиця.

Початковий період творчості І. Карабиця, «пошуковий» у плані власного індивідуального стилю, припав на 1960-ті. Опусам того часу, таким як Перша соната для віолончелі і фортепіано, Сімфоніета для струнного оркестру тощо, властиві експресіоністичні риси як щодо манери висловлювання, так і щодо вільного використання додекафонної техніки. Період 1970–1980-х років у творчій еволюції композитора

вже є зрілим, саме тоді написані найвизначніші з його масштабних творів: опера-ораторія «Київські фрески», ораторія «Заклинання вогню», 3 симфонії, 3 концерти для оркестру (3-й – трагедійне «Голосіння»), хоровий концерт «Сад божественних пісень» тощо, а також найпопулярніші камерні твори, зокрема, 24 прелюдії для фортепіано, вокальні цикли «Із пісень Хіросіми», «Мати». Образний зміст більшості опусів того періоду визначає тяжіння митця до концепційної масштабності, філософічності, а музична мова позначена синтезом різних жанрово-стильових витоків (український фольклор, вітчизняна професійна музика – від знаменного розспіву до елементів стилю Б. Лятошинського, новітні тенденції західної академічної музики XX ст., масова музична культура – джаз, естрада) і композиторських технік (додекафонія, пуантилізм, алеаторика, сонористика, розширена тональність, неомодальність тощо). Органічно поєднуються у творчості Карабиця також різні стильові напрями другої половини XX ст. – неокласицизм, необароко, неоімпресіонізм. Ті ж тенденції продовжуються в останній період творчості композитора (1990-ті – початок 2000-х): так, тема покаяння, провідна у Третьому концерті для оркестру «Голосіння», продовжується в Концерті-триптиху для оркестру, пантеїстичні мотиви своєрідно переломлюються у «Music from Waterside».

Поміж численних музичних жанрів, у яких працював І. Карабиць, провідними вважаються масштабні, монументальні – ораторії, симфонії, інструментальні й хорові концерти. Карабицю-симфоністу властивий синтез різних типів симфонізму, при головуванні конфліктно-драматичного типу з поступовим поглибленням трагедійності. Нарівні з масштабними концепційними полотнами громадянського й філософського змісту у творчому доробку композитора співіснують витончені камерні (інструментальні та вокальні) композиції. Зокрема, значним є внесок І. Карабиця в жанр естрадної пісні і в процес його «академізації», характерної для ряду «академічних» українських композиторів другої половини XX ст. Естрадні пісні митець писав протягом усього творчого життя, починаючи від 1960-х, і був поміж тих своїх колег, хто сприяв значному підвищенню якісного рівня цього жанру у вітчизняній музиці.

Отже, жанр естрадної пісні є вагомою і значущою, хоча досі «недооціненою» вітчизняними науковцями, часткою творчого спадку І. Карабиця. Як і академічні жанри його творчості – монументальні симфонії й концерти та вишукані фортепіанні прелюдії, естрадні пісні є цілком органічними для яскравого індивідуального стилю композитора, значним чином завдяки «академізації» жанру.

Як було зазначено, І. Карабиць працював у різноманітних монументальних, камерних та популярних музичних жанрах, вільно володів усіма композиторськими техніками XX ст. і віддавав належне багатьом сучасним йому стильовим течіям. За висловом О. Берегової, «він не обмежувався якимось одним стилем чи напрямом, кожним своїм твором відкривав 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 втілював у своїй творчості необарокові, неокласичні, неоромантичні, неоімпресіоністичні, нефольклорні та інші стильові моделі, які в різних комбінаціях та у своїй сукупності стали ознакою постмодерного світогляду» [2, с. 58]. У своїй розвідці О. Берегова корелює стилістичні пошуки Карабиця із загальними стильовими тенденціями, що набували розповсюдження в українській музиці протягом того чи іншого десятиліття другої половини XX ст.

Так, серед опусів раннього періоду творчості композитора (кінець 1960 – початок 1970-х) дослідниця виокремлює ті, що наслідують традиції конфліктно-драматичного симфонізму, започатковані в українській музиці вчителем І. Карабиця Б. Лятошинським, такі як Перша симфонія «П'ять пісень про Україну»; і ті, що належать до течії неофольклоризму, такі як вокальний цикл «Пісні Явдохи Зуїхи», «Музика» для скрипки соло тощо. У наступний період (межа 1970–1980-х років) як стильова домінанта творчості Карабиця визначається неоромантична течія, до якої дослідниця відносить багато камерних творів тих років. У них композитор виступає як проникливий лірик, однак ряд цих опусів визначається також глибоким філософським змістом і громадською спрямованістю (вокальні цикли «Із пісень Хіросіми», «Мати» тощо). Протягом 1980-х Карабиць також працював творчим методом полістилістики. Як зразки полістилістичних опусів композитора О. Берегова наводить оперу-ораторію «Київські фрески», Концерт для оркестру № 3 «Голосіння». Ці творчі пошуки підготували останній період творчості композитора (1990-ті – початок 2000-х), позначений постмодерними тенденціями, однією з найвизначніших з-поміж яких є саме полістилістичні взаємодії. О. Берегова зазначає, що українському постмодернізму, на відміну від західноєвропейського із його деконструктивними й нігілістичними настановами, властиві пошук шляхів духовного відродження, естетизм, відчуття єдності з вічним, катарсису тощо. Тож до постмодерних творів І. Карабиця дослідниця відносить і пантеїстично-медитативний інструментальний опус «Music from Waterside», якому властиві неоімпресіоністичні виражальні засоби; і кантату «Молитва Катерини», присвячену трагедії Голодомору; і трагедійний Концерт-триптих для струнного оркестру, що поєднує неокласичні риси із сучасними композиторськими техніками, такими як алеаторика.

Л. Кияновська при дослідженні стилю І. Карабиця [10; 11] особливо наголошує на таких його складових, як постмодерні тенденції, що приваблювали композитора можливістю вступити в діалог з музикою минулих епох за допомогою сучасної музичної мови, і необароко, ознаками якого є використання барокових жанрів (хоровий концерт, прелюдія тощо), поліфонічного складу, а також певних рис барокової «теорії афектів». При цьому дослідниця зауважує, що стильові витоки музики Карабиця є значно ширшими. Цікавою є спроба Л. Кияновської визначити «чітку стильову платформу» творчості композитора, у якій вона простежує три основні наскрізні лінії: історизм, направлений насамперед на досягнення рівноваги всіх елементів індивідуальної музично-виразної системи самого Карабиця; інтеграція у світовий культурний простір, що передбачає органічне засвоєння і творче переосмислення актуальних стильових тенденцій сучасної світової музики в поєднанні з національними елементами; етична домінанта, що утримувала митця від надмірного захоплення «офіційними» або ж «гостромодними» тенденціями й підпорядкувала всі компоненти його стилю головній меті – утвердженню краси.

В. Задерацький, аналізуючи стилістику деяких інструментальних творів Карабиця [19, с. 44–58], дійшов висновку, що цей композитор є митцем «академічного» типу мислення, під яким музикознавець розуміє відсутність «інновацій заради інновацій», жорсткий відбір стилістичних засобів і композиторських технік відповідно до кожного конкретного художнього задуму. На думку дослідника, творчість Івана Карабиця «не вписується» в будь-які неостилі (необароко, неокласицизм, неофольклоризм тощо) – оскільки композиторові властиве не відродження, а творче переосмислення стильових явищ минулого; а також і в естетику постмодерніз-

му – оскільки він тяжіє не до «демонстративного зіставлення» ознак різних стилів, а саме до їхнього синтезу. Таким чином, творчість Карабиця «позбавлена “знаків прориву” в гостро авангардну стилістику, але не був він і ортодоксом, який прагне творити в манері retro, що стійко зберігалася в українській музиці з часів соцреалізму і стала модною в постмодерний період» [19, с. 47].

Близької думки дотримується Г. Єрмакова [19, с. 20–30], наголошуючи, що І. Карабиць тримався свого роду «серединної» стильової течії, рівновіддаленої від традиціоналізму, офіційного «соцреалізму» та забороненого владою авангардизму, завжди був «самим собою», яскравою індивідуальністю у стилістичному плані. На думку В. Куц, саме подібний «рух середньою течією <...> відкриває потенційну можливість до стильової різновекторності, тобто амбівертності, оскільки може бути скерованим в той чи інший бік, зокрема академічної або естрадної музики» [14, с. 39].

О. Маркова вбачає в низці інструментальних творів І. Карабиця, зокрема у циклах «24 прелюдії» для фортепіано (1976) і «5 музичних моментів» для фортепіано з оркестром (1999), тенденції мінімалізму (котрі в українській музиці повною мірою проявилися на межі ХХ–ХХІ ст.), що виявляються насамперед у «неоемансипації консонансу» і принциповій економності фактури [19, с. 69–75]. Подібно до В. Задерацького, дослідниця вважає, що, на противагу постмодерній «сукупній стилістиці», Іван Карабиць створив вишуканий синтез різних стилів.

Про залучення до академічних, зокрема фортепіанних, творів І. Карабиця естрадного і джазового компонентів пише у своїй дисертації О. Копелюк [12]. Розглядаючи фортепіанну творчість композитора з погляду феноменології стилю, дослідник доходить висновку, що індивідуальний стиль Карабиця загалом (ідеться про стиль його академічної музики) є багатоелементною відкритою системою, у якій «естрадність» і «джазовість» інтерпретуються як складові, що зазвичай набувають характеру експерименту, «творчої лабораторії». У роботі аналізуються, зокрема, кілька джазових фортепіанних мініатюр, про які автор зазначає, що джазова імпровізаційна специфіка поєднується в них з академічною стилістикою, яка проявляється насамперед у збалансованому відчутті форми й розвитку фактурних ліній.

В. Куц, підсумовуючи дослідження індивідуального стилю І. Карабиця, наявні в сучасній українській музикознавчій літературі, зазначає, що більшість науковців наголошують на його плюралістичності і водночас цілісності, органічності [14]. Крім того, у кожному творі композитор відбирає стильові компоненти індивідуально, залежно не лише від художнього задуму, але й від аудиторії. Тож при зверненні до популярних (естрадних) жанрів він удається до виразних засобів сучасної популярної музики, однак часто комбінує їх з академічними засобами. «Саме тому естрадні пісні композитора поєднують різні культурні коди, які формують різнонаправленість його музики (до масового слухача й одночасно до елітарного поціновувача), яку ми визначили як амбівертність. Амбівертність є варіантом постмодерного синтезу, який лежить у площині поєднання академічної та неакадемічної музичних традицій. Амбівертність, яка формує стиль естрадних пісень композитора, не є характерною для всієї творчості І. Карабиця, однак є центральною категорією для розуміння його пісенного доробку, який є значимим для розвитку української естради й усієї української культури загалом» [14, с. 49].

Як показав огляд музикознавчої літератури про життя і творчість І. Карабиця, ряд дослідників вирізняють естрадно-джазові компоненти його стилю, але скоріше як

«побічні», а не як значимі або тим паче фундаментальні для стилетворення композитора. При тому, що академічна пісенна творчість композитора є достатньо вивченою, естрадна тільки наразі починає приваблювати належну увагу музикознавців. Так, «популярний» пісенний доробок саме Карабиця (попри його непересічну значимість в історії вітчизняної естради) майже не висвітлений у працях українських дослідників естрадної музики. На думку В. Куш – авторки єдиної на даний момент дисертації, цілком присвяченої жанру естрадної пісні у творчості І. Карабиця [14], – естрадознавці розробили ряд базових понять, придатних для вивчення популярних пісень композитора, таких як «шлягер» і «академізація» естради.

Так, дослідження естрадних пісень Карабиця крізь призму категорії шлягеру В. Куш вважає доцільним не лише тому, що найбільш яскраві, репрезентативні зразки цього жанру у творчості композитора («Батьківський поріг», «Дніпра жива вода», «Мій Києве», «Пісня на добро» та ін.) були популярні за життя автора й знані донині; але й тому, що одним з виявів характерної для естрадних пісень Карабиця амбівертності є поєднання стандартизованих і унікальних рис у пісні-шлягері як такій, на що вказують практично всі дослідники шлягеру, зокрема українські.

Так, у дисертації М. Мозгового в розділі, присвяченому українській пісенній естраді 1970–1980-х (період, за який було створено, зокрема, «левову частку» естрадних пісень І. Карабиця), характерними рисами шлягеру визначено простоту тексту й сюжету, стандартність тематики й музично-виразних засобів, але водночас оригінальність основного образу, а також виразність ритміки [17]. Відзначаючи «шлягерізацію» української естради в досліджуваний період, М. Мозговий наголошує не на стереотипності, а саме на оригінальності вітчизняних шлягерів, основними шляхами досягнення якої вважає орієнтир на українську фольклорну традицію й риси популярних стилів західної музики.

Проблематика праці В. Тормахової, присвяченої українській естраді кінця ХХ – початку ХХІ ст., також лежить у площині вивчення шляхів взаємопроникнення й синтезу різних стилів джазу, року і поп-музики із фольклорними витоками, такими як архаїчні пісні календарно-обрядового циклу, а також ліричні, жартівливі пісні та особливо коломийки [21]. Досліджуються різні варіанти цитування фольклорного матеріалу, обробок народних пісень, створення власних композицій на фольклорній основі сучасними українськими джазовими, рок- та поп-виконавцями й гуртами; багато з таких композицій є шлягерами, як-то пісні груп «Брати Гадюкіни», «Воплі Відоплясова» та ін. Використання фольклорного матеріалу позиціонується дослідницею як одна з основних оригінальних рис української естради і водночас як дієвий шлях популяризації фольклору серед сучасної слухачької аудиторії.

І. Шнур вибудовує свою концепцію шлягеру на матеріалі пострадянської української естради [23], але, подібно до М. Мозгового, розуміє шлягер як пісенний твір, у якому парадоксально поєднуються типові (стандартизовані) й унікальні художні компоненти. «Пісенний шлягер – це соціокультурний музичний продукт, репрезентований естрадною піснею переважно любовно-ліричного змісту, яка завдяки легкості запам'ятовування, опорі на жанрово-інтонаційний словник епохи, націленості на емоційний відгук, наявності неординарного виконавського іміджу і збалансованому співвідношенню стандартизованого та унікального музичного матеріалу набула такої якості, як упізнаваність великою аудиторією» [23, с. 34].

Тож можна вважати, що саме поєднання типового й унікального є спільним для «офіційно схваленого» радянського та «комерційного» пострадянського україн-

ського шлягеру, а отже, може бути ключовим зокрема, для розуміння найпопулярніших пісень І. Карабиця. Щодо останніх В. Куш [14] зазначає, що вони є т. зв. «природними», а не штучно створеними (комерційно або ж ідеологічно заангажованими) шлягерами. Таке розмежування дослідниця обґрунтовує тим, що в першому випадку музичний твір (не лише естрадний, але й академічний) набуває популярності, тобто стає шлягером, скоріше завдяки своїй індивідуалізованій складовій, а також високому ступеню співзвучності з духом епохи, і водночас узагальнення музичної думки, концентрації музичного образу тощо; типізована складова такого шлягеру виявляється здебільшого в спіранні на найбільш типові інтонації зі «словника епохи». Популярність «природного» шлягеру формується в слухачів-сучасників ніби ненавмисно, «стихійно» і часто зберігається у прийдешні часи (прикладом можуть слугувати перша частина «Місячної сонати» Л. Бетховена, «Щедрик» М. Леонтовича тощо). У другому випадку шлягер «конструюється» штучно, за певною «моделлю», що гарантує комерційний успіх, який зазвичай є нетривалим, «одноденним»; отже, на перший план виходить стереотипна складова, а оригінальні креативні твори з'являються скоріше всупереч, ніж завдяки методу їх створення, і саме у них є шанс бути «закарбованими у віках». В. Куш слушно зазначає, що від 1990-х років І. Карабиць свідомо відмовився від роботи в жанрі естрадної пісні, оскільки характерна для цього і наступних десятиліть тотальна комерціалізація естради суперечила як естетичним, так і етичним настановам митця.

Щодо «академізації» естради, то взаємопроникнення компонентів академічної й популярної музики цілком вписується в полістилістичне постмодерне музичне мислення І. Карабиця. Вивченню механізмів взаємодії академічного й естрадного шарів музичної культури наразі присвячено цілу низку робіт українських музикознавців, але, як зазначає В. Куш [14], однозначності в трактуванні поняття «академізація естрадної музики» досі не існує.

З точки зору сучасного естрадознавства естрада є самостійним видом мистецтва зі своєю специфікою, що відрізняється від специфіки академічного мистецтва. Дослідниками вирізнено базові засади будь-якого роду естрадного мистецтва – музичного, театрального, хореографічного, циркового тощо. Так, у дисертації Т. Самаї [20] таких засад сім: відкритість (активне спілкування артиста з аудиторією), легкість (у сприйнятті естрадного твору, яке не потребує від аудиторії спеціальної підготовки), синтетичність (використання в естрадному творі елементів різних видів мистецтв), лаконізм (висока концентрація змісту у творі), імпровізаційність (креативність сценічної поведінки естрадного артиста), індивідуальність (постійний пошук артистом самобутнього сценічного образу та виконавської манери). В. Куш зауважує, що естрада як така не потребує академізації, яка може порушити її специфіку, однак щодо музичної складової естрадного твору проникнення академічних компонентів цілком правомірне і часто має місце [14].

Різні дослідники пропонують різне розуміння академізації естрадної музики, зокрема, вокальної естради. Так, І. Бобул вважає, що шлях до академізації полягає у формуванні композиторських і виконавських традицій [3]; Лі Шуай розглядає академізацію естрадної музики крізь призму розвитку професійної освіти на прикладі формування в Україні професійної освіти джазових виконавців від 1980-х років [16]. В. Левко та О. Яковлев розуміють академізацію естрадної музики як форму звернення академічних композиторів до естрадної класики та оновлення старих пісенних шлягерів з позицій наближення до академічної музики [25].

На думку В. Куш, взаємовпливи академічної й естрадної музики характерні для музичної культури ХХ ст. взагалі, однак особливо поняття «академізована» естрада актуалізується для радянського «закритого» соціокультурного середовища [14]. Зокрема, і в 1970–1980-х роках, на які в основному припадає естрадно-пісенна творчість І. Карабиця, вільного розвитку були позбавлені як академічна, так і естрадна музика, оскільки під офіційною забороною перебували як академічний авангард, так і західна естрада (джаз, рок тощо). Водночас радянська влада, для якої консерваторський диплом був своєрідним «знаком якості», заохочувала до написання естрадних пісень саме професійних академічних композиторів, пошуки яких зазвичай стосувалися поєднання естрадної пісні з академічною камерно-вокальною творчістю та народною піснею. Тож така «академізована» радянська, зокрема українська естрада, була органічно споріднена з досягненнями академічної «неавангардної» музики. Естрадно-пісенна творчість І. Карабиця, як зазначає дослідниця, перебуває цілком у рідніщі такої офіційно культивованої академізованої радянської естради, і водночас є «однією з форм постмодерного мистецького синтезу» [14, с. 6]. В. Куш виявляє ряд ознак «академізації» естради в популярних піснях І. Карабиця, зокрема: академічний, а не естрадний тип вокалу; наявність наскрізної структури й драматургії при спиранні на типово пісенну форму – куплетну з приспівом; вагома роль інструментальної партії – поліфонізованої фортепіанної або вишуканої оркестрової, – як в академічному солоспіві ХХ ст. Естрадна ж складова, на думку дослідниці, виявляється здебільшого в інтонаційній царині, у зверненні до інтонаційного словника тодішньої популярної музики.

Отже, для індивідуального стилю І. Карабиця притаманні такі основні риси: вільне володіння всіма композиторськими техніками та стильовими напрямками ХХ ст.; творче переосмислення й органічний синтез усіх компонентів; їх індивідуальний відбір, залежно від конкретного художнього задуму; тримання «золотої середини» між «традиціоналізмом» і «авангардизмом». Усе вищезазначене визначає неповторне творче «обличчя» митця. Жанр естрадної пісні у творчості Івана Карабиця також можна розглядати в контексті органічного синтезу фольклорної, академічної та власне естрадної складових; тож він є цілком репрезентативним для стилю композитора загалом.

Як було зазначено, естрадні пісні І. Карабиць писав в основному протягом 1970–1980-х (деякі відносяться до кінця 1960-х), від 1990-х, як зауважує В. Куш [14], композитор відмовився від роботи в цьому жанрі, оскільки не сприйняв тенденцію до комерціалізації естради.

Практично єдиною з українських музикознавців, хто вивчає естрадно-пісенний доробок Карабиця, наразі є В. Куш. У її дисертації міститься аналіз ряду найпопулярніших естрадних пісень митця. Ми відібрали для дослідження 6 достатньо яскравих, репрезентативних, на наш погляд, зразків пісень періоду 1970–1980-х, які заслуговують бути названими шлягерами. Авторкою розвідки здійснено спробу висвітлити особливості образного змісту, структури, драматургії, музичної мови обраних творів, а також «питому вагу» та співвідношення естрадних, академічних і фольклорних елементів у кожному з них. Аналіз базуватиметься на друкованих музичних текстах пісень, що їх В. Куш умовно називає «академічними оригіналами», зауважуючи при цьому, що естрадні виконавські версії, особливо сучасні, подекуди суттєво відходять від нотних текстів, які вийшли друком [14, с. 113]. У нашому випадку йдеться про пісні зі збірки, що вийшла друком у 2014 [9].

«За рікою тільки вишні» (1987), слова Б. Олійника. Тональність *F-dur*, проста тричастинна форма з розвивальною серединою. Пісня має 8 тактів вступу, який готує гармонію першого розділу (гармонічний зворот $T - S_{6/4} - \text{зм.VII}_7 - T$ на тонічному органному басі), що підкреслює основний світлий, споглядальний характер. Композитор використовує фігураційний тип гомофонно-гармонічного фактурного складу, де задіяні спочатку тільки верхній і середній регістри, але поступово відбувається заповнення нижнього.

Перша частина [див.: 9, с. 34–35] за структурою є повторним періодом, де друге речення має доповнення. Вокальна партія відзначається розвиненістю, широким діапазоном децими, виразністю інтонацій, легка для сприйняття й запам'ятовування. Тема вокальної партії розвивається секвентно: чотири ланки з кроком у низхідну секунду. Секвенція неточна, перша й третя фрази більш динамічні завдяки повторенню слів (перша фраза – «Тільки вишні, тільки вишні», третя – «І ніхто мене не чує, і ніхто мені не пише»).

Гармонія першого речення повторює зворот, що був у вступі, що створює ефект урівноваженості, заокругленості. Друге речення звучить у паралельній тональності *d-moll*, два такти доповнення повертають до основної тональності *F-dur*. Поява мінорної тональності підкреслює появу мотиву розставання в тексті («На видноколі засвітилася розлука») і передуює мінорному ладові середньої частини. Структура першої частини типова для вокальної музики – періодичність. Графіка мелодичної лінії в основному низхідна, переважає поступеневий рух, також вирізняється інтонація романсової висхідної сексти із заповненням, що свідчить про вплив жанру ліричної пісні. Естрадного звучання музиці надає ритміка, для якої характерні пунктири та синкопи. Фактура супроводу – акордова, з фігурованим басом. Супровід має підлегле значення відносно вокальної партії, що дозволяє яскравіше виявити красу основної теми.

Перша частина повторюється двічі з іншим текстом, але буквально в музичному сенсі.

У другій частині стан внутрішнього спокою, душевної рівноваги і стриманості змінюється сплеском почуттів, що ознаменовано зміною ладу на однойменний *f-moll* [див.: 9, с. 35–36]. Діапазон вокальної партії розширюється до другої октави, структура мелодії стає більш дробною за рахунок пауз, що підкреслює декламаційність теми. Секвентність і тут пронизує всю побудову, але тепер секвенція висхідна, що приводить до кульмінації на словах «Ти на берег мій не вийшла». Кульмінацію підкреслено найвищим звуком діапазону – *ре* другої октави, а також появою тональності другого щабля *g-moll*. На відміну від першої частини, у середній дуже активний гармонічний рух, що відповідає напруженому змістові тексту. В акордиці переважають нестійкі гармонії та складні акордові структури: септакорди, нонакорди. Секвенцію у вокальній партії підтримує секвентний розвиток у гармонії супроводу: чотири ланки по два такти кожна *b-f-c-g*.

Поеднання ланок секвенції в супроводі відбувається через прирівнювання тоніки до субдомінанти наступної тональності, що створює активність гармонічного руху через тональності першого ступеню спорідненості, що в результаті приводить до досить далекої відстані (*b-g*, третій ступінь спорідненості). *g-moll* є акордом другого щабля до основної тональності, але композитор робить повернення у *F-dur* більш колоритним методом:

$$t = \text{II}(g) - \text{II}_2 - \text{VII}_7 - \underset{\text{VII}_b^{b3}}{\text{S}_{7(b)}} - \text{Gr} - T (F).$$

Цікаво, що на рівні вокальної партії можна визначити тільки дві ланки секвенції, по чотири такти кожна (висхідна секвенція з кроком у велику секунду $b-c$).

Ритмічна складова також відповідає більш схвильованому характерові середньої частини: ритміка більш активна, особливо в супроводі. Фактура у другій частині більш насичена, а наприкінці частини єдиний раз за всю пісню з'являється діалогічний момент (тт. 31–32): дублювання вокальної партії в т. 31 та репліка-підхоплення вокальної партії інструментальною в т. 32.

Реприза в музичному сенсі буквальна, за винятком фінальної інтонації: мелодія зупиняється не на основному тоні, а на терції, що викликає асоціації із піснями Шуберта й Шумана.

Одна з особливостей пісні в тому, що композитор обирає просту тричастинну форму замість куплетної, що більш характерно для камерно-вокального академічного солоспіву, ніж для естрадної пісні. Крім того, за допомогою спільності інтонацій основної теми й теми середньої частини, наскрізного тонально-гармонічного розвитку та послідовного розвитку основної ідеї створюється цільна, об'єднана структура, що знову ж таки свідчить про «академізацію» жанру естрадної пісні у творчості І. Карабиця.

Загалом пісня вражає своїм ліризмом і душевністю, що й дозволило їй стати однією з найбільш популярних, виконуваних в українській естраді.

«**Яблука доспіли**» (1977) на вірш Максима Рильського. Тональність $c-moll$. 8-тактовий вступ створює замріяний, трохи меланхолійний характер [див.: 9, с. 49]. Для гармонії вступу характерний тонічний органний пункт, що спричиняє розшарування фактури на пласти. Основною є тоніка (сталість), у середньому й верхньому шарах акорди інших функцій: t_9 , d_7 , $VII_7^{\#}$, VI_7 , d_7 , s_7 , III_7 , d_7 . Використання акордів, складних за структурою, зумовлює розмиття функціональності та виходу на передній план колористичної складової. Цікавим є використання натурального мінору, що ослаблює тяжіння до тоніки, вуалює тональний центр та уможливлює використання гармонічної інверсії ($VII_7^{\#} - VI_7$, $d_7 - s_7$). На матеріалі вступу буде побудовано й заключення, це надає формі пісні завершеності.

Структура пісні проста тричастинна з контрастною серединою та буквальною репризою, що трапляється радше в романсах, ніж у піснях. Ця композиція добре відповідає побудові вірша М. Рильського, де також можна помітити тричастинність: друга строфа за змістом більш оптимістична, у ній немає мотиву розлуки, що звучить у першій і третій строфах.

Перша частина – замкнений період повторної будови, мелодія розвивається трьома ланками висхідної секвенції (перші три фрази), четверта фраза будується на іншому тематичному матеріалі [див.: 9, с. 49–50]. Секвенції інтонаційно неточні, що додає розвитку динаміки, і стосуються тільки мелодії, але не гармонії. Друге речення більш розвинене з точки зору мелодики: перші чотири такти повторюють перше речення, наступні будуються на новому тематичному матеріалі – низхідна секвенція з м'яким кружляючим мотивом, що підкреслює ліричність пісні. У мелодиці відчуються інтонації ліричного романсу, що особливо помітно на словах «Я піду і, може, більше не прийду». У метроритмі пісні вгадується вальсовість, а синкопований і пунктирний ритм додає джазового «присмаку». Вплив джазу відчувається і в гармонії, де активно використовуються септ- і нонакорди та акорди з альтерованими тонами, наприклад $II_7^{\#3}$ у другому такті першої частини, або $II_{b5/3}$ у сьомому такті.

Друга частина вносить яскравий тонально-ладовий (*Es-dur*), тематичний і жанровий контраст [див.: 9, с. 50–51]. Фрази вокальної партії більш широкого дихання, з ознаками кантиленності. Вплив жанру вальсу відчувається більше в кількох параметрах: поява в супроводі характерної вальсової ритмоформули, рівний ритм і колоподібна графіка мелодичної лінії.

Аналіз розвитку мелодії в другій частині засвідчує, що неабияке значення тут має також секвентність: секвенція висхідна, із двох ланок, і підкріплена гармонією. Фактура відзначається охопленням більш широкого діапазону, але у своїй основі залишається акордовою. Дуже цікавою є гармонічна сторона другої частини: починається вона зі звороту $\Pi_7-D_7-T_7$, на повторенні якого буде побудована вся частина. Другий розділ частин розвивається в *G-dur*, і поява дієзної тональності є чудовою ілюстрацією до слів «Як тремтить на сонці гілка золота». На межі цих двох тональностей відбувається зіставлення, що надає свіжості та яскравості гармонічній мові пісні.

Між другою частиною та репризою першої – інструментальна інтерлюдія на матеріалі теми середини, так названий «*bridge*» [див.: 9, с. 51]. Вона продовжує зону кульмінації, яка була досягнута наприкінці другої частини, звучить в *Es-dur* і покликана повернути розвиток до основної тональності. Яскравим моментом є використання хроматичної секвенції, де ланкою є поєднання двох септакордів: Π_7-D_7 (перша ланка звучить у *c-moll*, друга у *B-dur*). Ця інтерлюдія, а також розвинені інструментальні вступ і заключення свідчать про достатньо велику роль інструментальної партії в цій пісні й підкреслюють паритетність партій.

У цій пісні яскраво виявлено вплив академічного камерно-інструментального жанру: форма, тип мелодики середньої частини, використання жанру вальсу, вагома роль інструментальної партії.

«**Пісня на добро**» (1986) на вірш Юрія Рибчинського. На відміну від попередніх ліричних, є прикладом естрадної пісні в танцювальних ритмах із розвиненим інструментальним супроводом [5]. Тональність *c-moll*, форма куплетна з приспівом. 2 такти вступу являють собою ритмічну фігурацію секстолями, на тлі якої буде звучати перше проведення куплету.

Куплет (А) за структурою є повторним квадратним періодом, замкненим в основній тональності [див.: 9, с. 78–79]. Мелодика широкого дихання, розлогого діапазону (децима), початок теми відразу охоплює відстань нони, що наочно ілюструє слова «Гей, на видноколі». Структура обох речень є типовою для пісенних жанрів – дроблення із замкненням, або «структурний каданс» (2+2+1+1+2). Така масштабно-тематична структура надає матеріалу водночас розвитку й замкненості. У розвитку мелодики переважають повторність і секвентність, що значно полегшує сприйняття. Водночас секвенції переважно неточні, і це надає розвитку динаміки (тт. 15–16). Графіка мелодичної лінії хвилеподібна з кульмінацією в точці золотого перетину (тт. 13–15). Щодо метроритмічної сторони зауважимо, що рівний рух у супроводі контрастує з пунктиром і синкопами у вокальній партії, що при загальному ліричному характері надає пісні відтінку танцювальності. З точки зору гармонії композитор вдається до типової для естрадних пісень гармонічної формули $t-DD_7-zm.VIII_7-t$ (схожий зворот бачимо і в інших аналізованих піснях). Гармонія не підтримує секвентного розвитку мелодії й розвивається за логікою розширеного фрігійського звороту: $t-III_{6/4}-DD_{4/3}-DD_{4/3}^{b5}-D_9-t$. Момент кульмінації в другому реченні на словах «там мене співати вчила рідна мати» відзначений відхиленням у тональ-

ності *Es-dur* і *f-moll*; тут секвенція у вокальній партії підтримана інструментальною партією: VII₇(s)–D₇(III)–VI–DD₇–D₇–t.

Загалом гармонія достатньо проста для сприйняття, але використання подвійної домінанти, альтерованих акордів і відхилень надають їй ефектності та сприяють запам'ятовуванню. Фактура куплету є чинником розвитку: від ритмо-гармонічної фігурації секстолями у верхньому регістрі (легкість, прозорість, мрійливість) до об'ємної гомофонно-гармонічної фактури з охопленням регістру від великої до третьої октав (ефект простору).

У приспіві (B), що являє собою квадратний період повторної структури, усі музично-виражальні засоби підкреслюють зміну жанру на танцювальний [див.: 9, с. 79–80]. У мелодиці точна повторність і секвентність переважають над наскрізним розвитком, за рахунок чого структура стає дробною; мотиви вокальної партії мають діапазон не більше квінти, стрибки превалюють над поступеним розвитком. Ритм формульний з підкресленням синкоп наприкінці кожної фрази і з використанням зворотного пунктиру. У супроводі переважає формула «бас–акорд», що також підкреслює танцювальну природу приспіву. Фактура підкреслено проста, гомофонно-гармонічна акордова, і такою ж простотою вирізняється гармонія.

Зауважимо, що в музичному матеріалі приспіву яскраво відчутний вплив танцювальних фольклорних жанрів, а повторність мотивів, використання зворотного пунктиру, стрибкові мотиви надають приспіву коломийковості.

Куплет і приспів повторюються двічі. При такій простій структурі та гармонії розвитку, очевидно, недостатньо, і композитор урівноважує це за рахунок повторного проведення приспіву з двократним зміщенням на малу секунду вгору (*cis-moll-d-moll*). Останнє проведення приспіву (*d-moll*) є кульмінаційним, причому перше речення звучить в інструментальній партії в насиченій акордовій фактурі.

«**Моя земля – моя любов**» (1976) на вірш Юрія Рибчинського. Тональність *d-moll*, форма куплетна з приспівом. За визначенням А. Верещаки [5], це лірична естрадна пісня.

Розгорнутий інструментальний вступ заснований на значно перероблених інтонаціях теми приспіву. Мелодія своєю імпровізаційністю нагадує ліричну народну пісню. Фактура романсова, гармонічні звороти, що звучать у вступі, характерні для всієї пісні. Гармонія розгортається достатньо динамічно, початок не з тоніки, а з субдомінанти, далі відразу відбувається відхилення в паралельний мажор. Протягом усіх 12-ти тактів вступу тоніки немає, вона з'являється тільки на початку куплету. Така нестійкість спонукає до динаміки розвитку й апелює до зразків романсової лірики кінця XIX – початку XX ст. Розмір вступу тридольний, у куплеті змінюється на чотиридольний.

Мелодика куплету (A) декламаційна, навіть наближена до речитативного типу, і будується за принципом «ядро (2 такти) – розвиток (5 тактів)» [див.: 9, с. 72–73]. Структура неперіодична, неквадратна. Повтори й секвенції відсутні, ритміка розвивається вільно, імпровізаційно. У супроводі арпеджовані акорди, що відсилає слухача до українських дум і ліричних пісень. Функціонально період незамкнений і має два відхилення у субдомінантову сферу (тональності нижньої медіанти й субдомінанти), причому останнє відхилення відбувається на межі куплету та приспіву, що додатково створює динаміку руху.

Приспів (B) від слів «Краю мій!» щодо масштабу значно більший за куплет, має двочастинну структуру (*a+b+b1*): два 8-тактових періоди, причому другий період

повторений двічі [див.: 9, с. 73–74]. Відразу впадає в око повернення до тридольного розміру, що був у вступі.

Мелодика розділу *a* декламаційного характеру, має яскраво виявлені інтонації українських романсів межі XIX–XX ст. (М. Лисенко, Я. Степовий). Структурно розділ *a* являє собою неточну висхідну секвенцію, у супроводі фактура романсового типу: розкладені акорди, підголосковість. На словах «Краю мій, все щастя у твоїх полях» можемо бачити приклад поліфонізованої гомофонно-гармонічної фактури, яка виникає завдяки наявності контрапунктуючого голосу у верхньому регістрі. В інтонаціях цього контрапункту є схожість із музичним матеріалом вступу. Розділ *b* є найбільш ліричним фрагментом усієї пісні, оскільки пісенний жанр виявлений тут найяскравіше. Про це свідчить кантиленність мелодії; секвентність, якою просякнутий увесь розвиток музичного матеріалу і в вокальній, і в інструментальній партіях; використання жанру вальсу й інтонацій, які характерні для естрадної музики того часу. Ритміка вокальної партії остинатна, що створює дробність структури і додатково допомагає сприйняттю музики. Фактура загалом гомофонно-гармонічна, але має додаткові голоси, що утворюють дует з вокальною партією. При повторі розділу *b* (*b1*) у вокальній партії з'являється вокаліз [див.: 9, с. 75].

Куплет і приспів повторюються ще двічі. «*Bridge*» достатньо розгорнутий, у ньому також звучить вокаліз на видозміненому матеріалі вступу, з досягненням кульмінації на найвищому звуку діапазону. Гармонія в цьому епізоді доволі яскрава, складна, побудована на постійних відхиленнях у тональності першого ступеню спорідненості, зокрема, у тональність натуральної домінанти, що нечасто використовується. У цьому епізоді в момент кульмінації також відбувається модуляція у тональність *e-moll*, у якій востаннє проведено приспів. Такий прийом перенесення найбільш яскравих елементів твору в тональність, яка розташована секундою вище основної, додає динаміки, виразності, акцентує увагу слухача на найважливішому і загалом характерний для естрадної музики. Цікаво, що закінчується пісня в однойменному *E-dur*, що підкреслює її піднесений характер.

Аналіз показав, що жанрова природа цієї пісні дуже різноманітна: дума, лірична пісня, балада, романс, естрадна пісня. Структура твору наскрізна завдяки несиметричності, переважно нестійкій гармонії, загалом для пісні характерна перевага розвитку над експозиційністю.

«Днепровская вода» («Дніпра жива вода») (1981) на вірш Юрія Рибчинського. Тональність *A-dur*, форма куплетна з приспівом. Пісня загалом ліричного характеру, але має також громадянське спрямування. Зміст твору – оспівування величчя Дніпра, що є справжнім національним символом України.

Вступ заснований на повторенні гармонічного звороту, що включає акорди однойменного мажоро-мінору: $VI_b - III_b - T$. Це є своєрідним передбаченням тонального співвідношення куплету та приспіву: *A-dur - a-moll*. Звертає на себе увагу мотив, заснований на низхідному фрігійському тетрахорді, який є характерною прикметою епічних жанрів українського фольклору. Фактура – об'ємна й насичена фігураціями – створює образ вільної течії могутньої ріки та надає звучанню піднесеності, величчя.

Куплет (A) написаний у простій двочастинній формі, що добре підходить для втілення змісту кожного заспіву, що складається з двох розділів [див.: 9, с. 66–68]. Ці розділи семантично і контрастують, і впливають один з одного: зміст першого куплету (A_1) – розвиток від маленького джерельця до могутньої ріки, що порівнюється з билинним богатирем; у другому куплеті (A_2) – контраст трагічного минулого

та відродження життя на берегах Дніпра. Перша частина куплету звучить в *A-dur*, друга ладово контрастна, починається відхиленням у паралельний *fis-moll*. Перша частина тонально стійка, на тонічному органному пункті, з використанням звороту, який вирізняється гармонічною стійкістю: $T-DD_2 - II_2-II_2^{b3}-T$. Друга частина динамічна за гармонічними засобами: відхилення в побічні тональності (VI, II шаблів), використання еліптичних зворотів (тт. 21–22: $D_7-D_9-III_7$).

Переважає кількість функцій використовується у вигляді септ- і нонакордів, що надає гармонії напруженого звучання й характерно для естрадної музики. Мелодика вирізняється кантиленністю, з перших тактів охоплює широкий діапазон октави, а рух по звуках тонічного акорду додає ліриці гімнічного звучання. Розвиток мелодії вільний, вона характеризується широким диханням і уникає повторності й секвентності, що є достатньо нехарактерним для естрадної пісні. У фактурі використовуються арпеджовані акорди, що створює алюзію на гру народного співця-кобзаря. У другій частині фактура стає фігураційною, додається контрапунктуючий голос і таким чином створюється фактурний дует вокальної та інструментальної партій, що є притаманним скоріше академічному солоспіву.

Приспів (В) структурно являє собою складний період повторної будови з різними каденціями наприкінці кожного речення, що створює необхідну динаміку розвитку та врівноважує відсутність цієї динаміки в тексті (текст повторений двічі, крім того, у ньому самому є багато повторів: «Біжить через роки, біжить через віки», «Дніпра жива вода, Дніпра жива вода») [див.: 9, с. 68–70]. Мелодика приспіву більш декламаційна, з пунктирним ритмом, але початковий рух на висхідну сексту, повторність мотивів і секвентність надають темі романсової ліричності. Як було зазначено, приспів звучить в *a-moll* – тональності однойменній до основної, і це дозволяє створити необхідну для розвитку контрастність заспіву та приспіву. Зауважимо, що таке співвідношення є доволі свіжим і нестандартним: в естрадній пісні частіше приспів звучить в однойменному мажорі. Гармонічно приспів продовжує лінію куплету: тут використано низхідний фрігійський зворот у басі, відхилення в тональності першого ступеню спорідненості, подвійна домінанта. Фактура акордова, що перегукується з першою частиною куплету, але з охопленням більшого діапазону і з використанням фігурацій, що заповнюють верхній і середній регістри. Усе це відповідає загальному величному настрою пісні. Подібно до інших куплетних пісень І. Карабиця, тут приспів наприкінці переноситься на малу секунду вгору, у тональність *b-moll*, і звучить спочатку в інструментальній, потім у вокальній партії. Прикметно для героїчного характеру закінчення пісні в мажорі (*B-dur*).

«Мати наша – сивая горлиця» (1980) на вірш Бориса Олійника. Перша частина вокального циклу «Мати». Як зазначає В. Куш, цикл загалом не відноситься до естрадного жанру, однак його перша частина ще за життя композитора «виокремилася» і звучала як на академічній сцені, так і на естрадній; тож правомірно вивчати цю пісню в контексті як академічної, так і естрадної вокальної творчості І. Карабиця [14, с. 141].

Тональність пісні *c-moll*, форма куплетна з приспівом ($A+A_1+B+A_2+B_1$). А – неквадратний період із трьох речень ($a+b+b_1$) [див.: 9, с. 3]. Перше речення замкнене тонікою, друге й третє мають єдиний гармонічний розвиток, третє трохи розширене – 5 тактів замість 4-х. Декламаційна мелодія з ознаками речитативності в супроводі арпеджованих акордів, широкий діапазон – усе це створює алюзію на жанр думи. Внутрішня структура заспіву являє собою періодичність, що є характерною озна-

кою пісенних жанрів. Загальне розгортання мелодії вільне, імпровізаційне: інтонаційне ядро (4 такти) з подальшим розвитком. Епічність теми підкреслено гармонічними засобами: фрігійський зворот у басі з використанням дорійської субдомінанти ($t-t_2-s_6^{#3}-s_6-VII_2-D_7-t$).

У другому й третьому реченнях є відхилення в субдомінанту і в медіантові тональності. Структурно акорди складні, септ- і нонакорди переважають над тризвучками. Дослідники творчості І. Карабиця, зокрема Л. Кияновська [10] та В. Куш [14], вказують, що у виконавській практиці склалася традиція виконання першого куплету *a capella*, чим також підкреслюється епічність пісні. Використання рівного метроритму в обох партіях створює спокійний, задумливий характер. Фактура супроводу при повторенні заспіву (A_1) романсова, фігураційна з елементами поліфонізації: починаючи з т. 16 у середньому регістрі з'являється розвинений підголосок, який контрастує з декламаційною темою вокальної партії своєю кантиленністю. Це виводить на перший план ліричну складову заспіву.

Приспів (В) – 8-тактовий неповторний незамкнений період [див.: 9, с. 5]. Мелодика визначається широким диханням з елементами кантилени (широкий хід на октаву на початку теми), що змінюється речитативом на словах «Де ж це, молодице, твій суджений?».

Використані гармонічні засоби продовжують лінію, що почалася в заспіві: відхилення в тональності субдомінанти, верхньої і нижньої медіанти, використання дорійської субдомінанти. Цікаво те, що тут, як і в попередній пісні, використовуються засоби однойменного мажоро-мінору ($VI_b, s^{#3}$). Яскравою з точки зору гармонії є зв'язка між приспівом В і заспівом A_2 , де використовується тональність *e-moll*, що також є ознакою однойменного мажоро-мінору (тональність III щабля по *C-dur*).

Приспів B_1 звучить майже без слів («А земля... А літа... А вона до всіх до них – піснею»), таким чином на перший план виводиться не зміст тексту, а краса мелодії й гармонії [див.: 9, с. 6–7]. Завершується пісня в однойменному *C-dur* просвітлено та піднесено.

Загалом, як пишуть дослідники (Л. Кияновська [10], В. Куш [14]), пісня «Мати наша – сивая горлиця» за своїми засобами музичної виразності дуже близька до ліричного романсу академічного плану.

Загальні стильові параметри творчості І. Карабиця своєрідно проявляються в його естрадних піснях. Звісно, не всі складові стилю композитора, розглянуті вище, знайшли втілення в естрадно-пісенному жанрі. Скажімо, традиції конфліктно-драматичного симфонізму, що продовжують лінію симфонізму Б. Лятошинського, або ж необарокові тенденції, – ці напрямки творчості І. Карабиця «чужі» для стилістики естрадної музики, спрямованої на доступність, легкість сприйняття. Однак аналіз кількох репрезентативних естрадних пісень Карабиця виявив у них ряд рис, які належно віддзеркалюють характерні ознаки стилю композитора.

Так, неоромантична течія, що відображена здебільшого в підвищеному градусі ліризму, знаходить своє яскраве втілення в естрадних піснях Івана Карабиця. Нагадаємо, що більшість із них створено в період 1970–1980-х – той самий, коли, за твердженням О. Берегової [2], неоромантичні тенденції були одними з провідних не лише у творчості композитора, але й в українській музиці загалом. Насамперед це проявляється в такій найхарактернішій ознаці багатьох пісень, як ліричний зміст. За визначенням А. Верещаки [5], існують такі різновиди вокальної естрадної музики, як традиційний романс, сучасна лірична пісня та пісня в танцювальних ритмах.

Проаналізовані пісні майже всі ліричні тією чи іншою мірою, але особливо яскраво це виявлено у піснях «За рікою тільки вишні» та «Яблука допіли». Зміст цих творів – любов і розлука, мотиви самотності, пошук особистого щастя – вельми типовий для неоромантичної музики. Водночас в естрадно-пісенній творчості Карабиця бачимо типове для української музики другої половини ХХ ст. поєднання суто ліричного змісту і громадянської піднесеності, зокрема в піснях «Мати наша – сивая горлиця», «Моя земля – моя любов», «Дніпра жива вода». Ці пісні об'єднує тема любові до Батьківщини, що уособлена в образах батьків, рідної землі, а також в образі Дніпра, що є одним з українських національних символів.

Тож з точки зору змісту естрадні пісні І. Карабиця, як і його твори будь-якого іншого жанру, порушують вічні теми. Це ще одна провідна стильова лінія творчості І. Карабиця, за спостереженням Л. Кияновської: перевага етичності над «гостромодними» тенденціями і, як наслідок, утвердження естетичного ідеалу краси [10; 11].

З проаналізованих творів вирізняється «Пісня на добро», у якій яскраво виявлена не лірична, а танцювальна природа, і яка відзначається розвиненим інструментальним супроводом. Утім, вагома роль інструментальної партії притаманна й багатьом іншим розглянутим пісням. Так, у пісні «Дніпра жива вода» саме інструментальна партія створює й образ Дніпра, і загальний характер гімнічної величі, що відзначає цей опус. У піснях «Мати наша – сивая горлиця» та «Моя земля – моя любов» вокальна й інструментальна партії відзначені яскравою діалогічністю завдяки наявності контрапунктуючих голосів в інструментальній партії.

Суто «супроводжувальною» є роль партії інструменту в піснях, де оспівується тема кохання – «За рікою тільки вишні» та «Яблука допіли»: у них композитор свідомо виводить вокальну партію на перший план задля створення особистісної атмосфери інтимності, особливої довірливості.

Лірична складова естрадних пісень Івана Карабиця, що йде від класичного романсу, підкреслена низкою суто музичних засобів, таких як:

- спірання на пісенно-романсові інтонації, зокрема на інтонацію сексти, наприклад, на початку пісні «За рікою тільки вишні», у приспіві пісні «Дніпра жива вода»;
- перевага поступеневого руху, наприклад, у пісні «Моя земля – моя любов» (приспів);
- широке використання повторності й секвентного розвитку, що особливо характерне для приспівів як моментів найбільш тематично яскравих, призначених «осісти» в пам'яті слухачів (у більшості проаналізованих пісень).

Як характерне відображення впливу жанру романсу, особливо слід відзначити мелодику широкого дихання з ознаками кантиленності, характерну практично для всіх проаналізованих творів. Так, на початку заспіву «Пісні на добро» виявлено рух по звуках акорду з охопленням діапазону нони вже в першій фразі, у пісні «Дніпра жива вода» – той же прийом з охопленням діапазону октави. У приспіві пісні «Яблука допіли» використано кантиленні фрази по 4 такти на противагу декламаційним 2-тактовим фразам у заспіві. До приспівів пісень «Мати наша – сивая горлиця» та «Моя земля – моя любов» композитор включає вокалізи.

Крім того, у деяких піснях І. Карабиць використовує форми, більше притаманні академічним камерно-вокальним жанрам, а саме – різновиди тричастинної форми у піснях «За рікою тільки вишні» та «Яблука допіли» (у першому випадку – з розвивальною серединою, у другому – з контрастною). Звісно, перевага типово «пісенної» куплетної форми з приспівом у проаналізованих творах зумовлена тим,

що така структура сприяє більшій легкості сприйняття, а це принципово важливо для естрадної пісні як жанру «легкої» музики. Однак у Карабиця навіть у цій формі можна побачити ознаки наскрізного розвитку, як-от у пісні «Моя земля – моя любов», де приспів масштабніший, ніж заспів більш як утричі (заспів – 7 тактів, приспів – 24), а також гармонічно незамкнений і написаний в іншому, ніж приспів, розмірі (чотиридольному, а не тридольному). Усе це ніби перетворює заспів на своєрідний вступ до приспіву, на який переноситься вся увага композитора: приспів має у своїй структурі 2 розділи, з яких більш виразний і легкий для сприйняття другий (завдяки інтонаціям, що легко запам'ятовуються, їхньому секвентному розвитку і подвійному повтору з вокалізом). Отже, весь розвиток у куплеті спрямовано на другу половину приспіву, звідси – підвищена динаміка драматургічного руху.

Щодо естрадної складової пісень: найяскравіше вона виявлена в ритмі, часто пунктирному або синкопованому; в інтонаціях приспівів, що легко запам'ятовуються («Моя земля – моя любов», «Пісня на добро», «Дніпра жива вода»); у гармонічній складовій інструментального супроводу, де переважають акорди складної структури й застосовуються типізовані звороти, такі як $T-DD_2-II_2-VII_7-D_{6\backslash 5}-T$ («За рікою тільки вишні», «Дніпра жива вода»), або $T-T_7-S_6-D_7$ («Мати наша – сивая горлиця»). Зазначимо, що в гармонії проявляються й ознаки «академізації» естради, наприклад, у використанні композитором засобів однойменного мажоро-мінору («Дніпра жива вода»), колористичних акордів («За рікою тільки вишні», «Мати наша – сивая горлиця»).

Ще однією особливістю, прикметною для стилю І. Карабиця, є полістилістика. Аналіз виявив, що, при загальному естрадному знаменнику, композитор активно вдається до характерної для полістилістики поліжанровості. Одним з яскравих прикладів є пісня «Моя земля – моя любов», де можна помітити численні ознаки жанру ліричного романсу, такі як виразна інструментальна кантилена у вступі, вокаліз, що розвиває цю тему у приспіві, наспівний підголосок в інструментальній партії в першому розділі вступу, типово романсова фактура в усьому творі. В інтонаційному плані спостерігається і речитативність (у першому розділі вступу), і декламаційність (у заспіві), і прикмети естрадної пісні (характерний секвентний розвиток у приспіві). У пісні «Мати наша – сивая горлиця» помітний вплив епічних жанрів українського фольклору з типовою для них імпровізаційністю розвитку, вільною ритмікою, речитативними інтонаціями, супроводом, що нагадує гру на бандурі. Ще один цікавий приклад поєднання жанрів – «Пісня на добро», де в приспіві виявляємо риси коломийкового жанру з характерним типом побудови мелодії (повторність вузькооб'ємних коротких мотивів) і ритмікою (зворотний пунктир). Застосування фольклорних елементів в естрадних піснях споріднені з неофольклористичними тенденціями, також властивими індивідуальному стилеві Івана Карабиця загалом.

Ще однією стильовою тенденцією в українській музиці другої половини ХХ ст., що знайшла втілення у творчості І. Карабиця, є неоімпресіонізм з його тяжінням до колористичності гармонії та послаблення її функціональної складової. Усі проаналізовані пісні вирізняються яскравою гармонією, однак у пісні «Яблука дозріли» тонально-гармонічні засоби особливо «мальовничі». Так, у вступі й на початку куплету спостерігається використання довготривалого тонічного органного пункту, на тлі якого звучать акорди натурального мінору складної структури (септ- і нонакорди), що створює додаткову функціональну невизначеність і колористичність. Цей ефект посилюється завдяки застосуванню дорійської субдомінанти, еліптичного звороту (тт. 5–6 заспіву), альтерованих гармоній D_7^{b5} , $IIb_{5\backslash 3}$.

Цікаві приклади ускладнення гармонічних відносин містять також пісні «Дніпра жива вода» і «Мати наша – сивая горлиця», де композитор вдається до використання однойменного мажоро-мінору. Усе це свідчить про вплив на естрадні пісні Карабиця гармонічних особливостей стилів, що були сучасні композиторів. При цьому митець уміло досягає рівноваги всіх різнорідних елементів, що створює його індивідуальний стиль, а також є втіленням такої його характерної риси, як історизм (за Л. Кияновською [10; 11]). Завдяки йому естрадні пісні Карабиця демонструють оволодіння світовими музично-стильовими тенденціями та їх переосмислення в поєднанні з характерними національними особливостями української естрадної музики другої половини ХХ ст.

Дослідники відзначають в Івана Карабиця перевагу мислення академічного типу, що накладає відбиток і на естрадну частину його доробку. Так, тематика пісень «За рікою тільки вишні» і «Яблука допіли» – лірика інтимного плану, до того ж у самих обраних текстах чітко визначена тричастинна структура: у пісні «Яблука допіли» – три строфи з контрастним змістом у другій; у пісні «За рікою тільки вишні» – чотири строфи, де перші дві об'єднані загальною думкою (зародження самотності ліричного героя), третя пояснює причини цієї самотності, а четверта висловлює надію на краще майбутнє, що музично виражено зміною ладу на мажорний. Зважаючи на це, композитор обирає для зазначених пісень тричастинну, академічного плану форму, а не куплетну, характерну для естрадної пісні.

Пісня «Мати наша – сивая горлиця» неодноразово визнавалася дослідниками як показовий приклад «академізації» естради. І справді, цей твір може виконуватися (і виконується) як в академічній манері, так і в естрадній. Наскрізний розвиток пронизує куплет від заспіву до кульмінації у приспіві на словах «А земля – пшеницею ярою», створюючи єдину для всієї пісні драматургічну лінію наростання і спаду. Такий самий приклад наскрізного драматургічного розвитку можна спостерігати в пісні «Моя земля – моя любов».

Слід зазначити, що в процесі дослідження авторкою розвідки було знайдено в Інтернеті достатньо різноманітних виконавських версій аналізованих пісень, поміж яких були виконання і естрадними, і академічними, і самодіяльними, і навіть народними співаками (як-то виконання пісні «Моя земля – моя любов» співаками-бандуристами [ел. ресурс 9]). Це додатково свідчить про різновекторність (амбівертність) І. Карабиця як композитора, про що згадується в дослідницькій літературі [10; 14]. З іншого боку, в академічних творах митця, таких як фортепіанні прелюдії, наявні естрадні та джазові компоненти, що й робить музику Карабиця такою привабливою як для виконавців, так і для слухачів. Композитор мистецьки синтезує два напрями музики – академічний та естрадний, що робить його естрадні твори досконалими й небанальними, а академічній музиці надає певної легкості і невимушеності.

Висновки. Отже, у розвідці було простежено стильові детермінанти творчості І. Карабиця на прикладі естрадних пісень композитора.

Було окреслено творчий портрет І. Карабиця на основі робіт українських музикознавців. Виявлено, що творчість композитора достатньо повно досліджена у вітчизняному музикознавстві, однак лівову частку уваги приділено академічній складовій його спадку, особливо монументальним, концептуальним жанрам, таким як ораторії, симфонії, інструментальні й хорові концерти, а також питанням стилю митця. Менш вивченими, але задіяними в науковий обіг виявилися академічні камерні жанри композитора – інструментальні та вокальні. Естрадно-пісенну

частину його доробку визнано вагомою і значущою, хоча досі «недооціненою» вітчизняними науковцями: із праць, цілком присвячених їй, знайдено лише дисертацію В. Куш [14]. Зазначено, що естрадні пісні І. Карабиця, як і академічні жанри його творчості, є цілком органічними для яскравого індивідуального стилю композитора, значним чином завдяки «академізації» жанру.

Було визначено особливості авторського стилю І. Карабиця, його основні складові й засоби індивідуального переосмислення попереднього світового музичного спадку. Виявлено, що дослідники спостерігають у різних творах композитора найрізноманітніші стильові моделі: необарокові, неокласичні, неоромантичні, неоімпресіоністичні, неофольклорні тощо. Виокремлено такі основні риси індивідуального стилю І. Карабиця, що визначають неповторне творче «обличчя» митця: вільне володіння всіма композиторськими техніками та стильовими напрямками ХХ ст.; творче переосмислення й органічний синтез усіх компонентів; їх індивідуальний відбір, залежно від конкретного художнього задуму; тримання «золотої середини» між «традиціоналізмом» та «авангардизмом».

Було розглянуто пісні І. Карабиця як приклад «академізації» естради. На основі праць українських естрадознавців висвітлено такі базові поняття, придатні для вивчення популярних пісень композитора, як «шлягер» (популярний музичний твір, що поєднує типізовані й унікальні риси) та «академізація естради» (взаємопроникнення компонентів академічної та популярної музики, написання естрадних пісень професійними академічними композиторами, особливо актуалізоване за радянських часів), а також категорію «амбівертності» (інакше – різновекторності, різнонаправленості). Жанр естрадної пісні у творчості Івана Карабиця визнано цілком репрезентативним для стилю композитора загалом, оскільки його можна розглядати в контексті органічного синтезу фольклорної, академічної та власне естрадної складових, тобто у світлі категорії амбівертності.

Було здійснено музикознавчий аналіз ряду достатньо репрезентативних і популярних естрадних пісень І. Карабиця періоду 1970–1980-х, а саме: «За рікою тільки вишні», «Яблука дозріли», «Пісня на добро», «Моя земля – моя любов», «Дніпра жива вода», «Мати наша – сивая горлиця». Висвітлено особливості образного змісту, структури, драматургії, музичної мови обраних творів, а також «питому вагу» та співвідношення естрадних, академічних і фольклорних елементів у кожному з них. Об'єднано в загальні аналітичні блоки пісні суто інтимно-ліричного змісту, що «оповідають» про кохання й розлуку; пісні з елементами громадянської тематики, що є проявом патріотизму, любові до України (яка часто «персоніфікується» через символічні образи матері, батька, Дніпра тощо). Простежено випадки використання нестандартної для естрадної пісні структури, а також засоби ускладнення типової для неї куплетної форми з приспівом. Виявлено прийоми створення наскрізного драматургічного розвитку в ряді пісень, виокремлено різноманітні жанрові компоненти в музиці багатьох проаналізованих творів.

Було висвітлено характерні прояви стилю І. Карабиця в його естрадно-пісенній творчості. Virізнено насамперед неоромантичні риси, найбільш «споріднені» ліричним естрадним пісням, а також ознаки неофольклоризму, неоімпресіонізму та полістилістики. Особливо наголошено на принципі історизму, етичній складовій та переосмисленні світових музично-стильових тенденцій у поєднанні з національними особливостями української музики (у даному випадку – естрадної), що, за Л. Кияновською [10; 11], є трьома магістральними стилетворчими лініями для стиля

Карабиця, а також на характерній для нього амбівертності, обумовленій, зокрема, взаємопроникненням естрадного й академічного напрямків музики.

На основі аналізу було зроблено висновок, що естрадно-пісенний доробок І. Карабиця (попри те, що більшість дослідників вважають його «периферією» творчих пошуків композитора, й узагалі естраду – «легким», «периферійним» напрямом музики, «мало сумісним» з напрямком академічним) є ваговою і важливою часткою його загального творчого спадку, вельми репрезентативною для індивідуального стилю митця. Ряд найважливіших стильових детермінант творчості композитора яскраво проектується на його естрадні пісні: індивідуальний відбір і органічний синтез різнорідних компонентів світових і національних, старовинних і сучасних музичних надбань, чітко витриманий баланс між «легкістю» й «серйозністю» тощо. Високий професіоналізм і неповторне творче обличчя І. Карабиця уможливають піднесення естрадної пісні до рівня найкращих зразків його академічної музики. Зберігаючи специфічні риси естрадно-пісенного жанру (переважно ліричний зміст, легкість і доступність сприйняття, типізація інтонацій, гострота ритміки, особливий гармонічний колорит тощо), популярні пісні композитора набувають і значних рис «академізації» (надання ліриці високого громадянського і навіть філософського значення, ускладнення структури, застосування наскрізного драматургічного розвитку, ознаки поліжанровості й полістилістики). Одним зі значних показників подібної «амбівертності» естрадних пісень І. Карабиця є можливість їх виконання співаками різних напрямів: естрадними, академічними, самодіяльними, народними.

Отже, естрадно-пісенний жанр у творчості Івана Карабиця є характерним прикладом «академізації» естради і – як наслідок – яскравим, показовим проявом стилю композитора. Багато його популярних пісень стали «природними» шлягерами і з часом не втрачають популярності, про що свідчать їх численні сучасні виконавські інтерпретації.

Додаток 1

Зразки виконання пісень Івана Карабиця (електронні ресурси)

1. Концерт «Мадонна Україна». URL : <https://youtu.be/GUnHWwhzMIw> (дата звернення 30.07.2023).
2. Іван Карабиць. «Днепровская вода». Вик. Микола Гнатюк. URL : <https://youtu.be/3quy6jc78vE> (дата звернення: 27.07.2023).
3. Іван Карабиць. «Дніпра жива вода». Вик. Аліна Сердека. URL : <https://youtu.be/vuuyvEleg0Y> (дата звернення: 22.07.2023).
4. Іван Карабиць. «За рікою тільки вишні». Вик. Мар'яна Головка. URL : <https://youtu.be/ErwuEoc5ReE> (дата звернення: 30.07.2023).
5. Іван Карабиць. «За рікою тільки вишні». Вик. Ярослав Гнатюк. URL : <https://youtu.be/3sFHZ2UaECA> (дата звернення: 30.07.2023).
6. Іван Карабиць. «Мати наша – сивая горлиця». Вик. Лідія Михайленко. URL : https://youtu.be/rLMI_QYBvqs (дата звернення: 30.07.2023).
7. Іван Карабиць. «Мати наша – сивая горлиця». Вик. Мар'яна Головка. URL : <https://youtu.be/mMI8ZGDyWHc> (дата звернення: 30.07.2023).
8. Іван Карабиць. «Моя земля – моя любов». Вик. Оксана Євсюкова. URL : <https://youtu.be/lVAIYMBJCjc> (дата звернення: 30.07.2023).

9. Іван Карабиць. «Моя земля – моя любов». Вик. Олена Чайка. URL : <https://youtu.be/7ZxiviRXbEs?si=5WHLgSYELo7u98lX> (дата звернення: 28.07.2023).
10. Пісні Івана Карабиця (найкраще). URL : https://youtu.be/c1azv0A1LKI?si=Y9luNg1WjES_zA-p (дата звернення: 28.07.2023).
11. Іван Карабиць. «Пісня на добро». Вик. Алла Кудлай. URL : <https://youtu.be/S2m69ZjIOMw> (дата звернення: 28.07.2023).
12. Іван Карабиць. «Пісня на добро». Вик. Лілія Сандулеса. URL : <https://youtu.be/JeR-tdMOQ6w> (дата звернення: 28.07.2023).

Джерела та література

1. Баланко О. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 246 с.
2. Берегова О. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури останньої третини ХХ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2005. № 2. С. 46–61. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2015_2_7.
3. Бобул І. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018. 219 с.
4. Бондаренко Т., Степанченко Г. Карабиць Іван Федорович. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 325–327.
5. Верещака А. Стилi та напрями естрадної музики. *Культура України*. 2011. Вип. 33. С. 260–268.
6. Галузевська О. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника : дис. <...>... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2006. 177 с.
7. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 324 с.
8. Єрмакова Г. Іван Карабиць: Творчі портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1983. 48 с.
9. Іван Карабиць. Вокальні твори: нотне видання / муз. ред. Б. Кривопуст. Київ : Музична Україна, 2014. 84 с.
10. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.
11. Кияновська Л. Стиль Івана Карабиця. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 2 (27). С. 32–45.
12. Копелюк О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 334 с.
13. Куш В. Естрадні пісні Івана Карабиця: стильові виміри. *Topical issues of modern science, society and education. Proceedings of the 1st International scientific and practical conference* (8–10 August 2021, Kharkiv, Ukraine). Харків : Sci-conf.com.ua, 2021. С. 686–690.
14. Куш В. Пісенна творчість Івана Карабиця : дис. <...> д-ра філософії : 025. Київ, 2021. 200 с.
15. Куш В. Пісні-шлягери у творчості Івана Карабиця. *European scientific discussions. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference* (15–17 August 2021, Rome, Italy). Roma : Potere della ragione Editore, 2021. Р. 216–220.
16. Лі Шуай. Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2019. 228 с.
17. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2007. 175 с.

18. Музична естрада: словник / уклад. В. Откидач. Харків : І. В. Якубенко, 2004. 446 с.
19. 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. Київ : Центрмузінформ, 2003.
20. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
21. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 204 с.
22. Турнєєв С. Темброве мислення Івана Карабиця (на прикладі Концерту № 3 для оркестру «Голосіння»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, 2010. Вип. 29. С. 246–254.
23. Шнур І. Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради) : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2018. 298 с.
24. Янюк Б. «Голосіння» Івана Карабиця у контексті академічної ідеї покаяння в музичному мистецтві кінця ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність. С. 313–331.
25. Yakovlev O., Levko V. Academization Forms of Popular Music. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. № 9 (3). P. 139–146.

References

1. BALANKO, Orysia. *Ukrainian Chamber and Vocal Music of the Late-20th – Early-21st Century as a Performing Phenomenon: A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 17.00.03. Kyiv, 2016, 246 pp. [in Ukrainian].
2. BEREHOVA, Olena. Features of Ivan Karabyts's Composing Style in the Context of Ukrainian Culture of the Last Third of the Twentieth Century. *Journal of P. Chaikovskyi National Music Academy of Ukraine*, 2015, no. 2, pp. 46–61 [online]. Available from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2015_2_7 [in Ukrainian].
3. BOBUL, Ivan. *Genre Forms and Style Connotations of Vocal and Pop Performance in the Musical Culture of Ukraine of the Late 20th – Early 21st Century: A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 26.00.01. Kyiv, 2018, 219 pp. [in Ukrainian].
4. BONDARENKO, Tetiana, Halyna STEPANCHENKO. Karabyts Ivan Fedorovych. *Ukrainian Music Encyclopaedia*. Kyiv: M. Rytskyi IASFE, 2008, vol. 2, pp. 325–327 [in Ukrainian].
5. VERESHCHAKA, Artem. Styles and Trends of Pop Music. *Culture of Ukraine*, 2011, iss. 33, pp. 260–268 [in Ukrainian].
6. HALUZEVSKA, Olena. *A Dialogue between Word and Music in the Co-creation of Ivan Karabyts and Borys Oliinyk: A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 17.00.03. Kyiv, 2006, 177 pp. [in Ukrainian].
7. HURKOVA, Olha. *I. Karabyts's Works in the Context of Genre and Style Trends in Ukrainian Music of the Last Third of the 20th Century: A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 17.00.03. Kyiv, 2016, 324 pp. [in Ukrainian].
8. YERMAKOVA, Halyna. *Ivan Karabyts: Creative Portraits of Ukrainian Composers*. Kyiv: Musical Ukraine, 1983, 48 pp. [in Ukrainian].
9. KRYVOPUST, Bohdan, musical ed. *Ivan Karabyts. Vocal Pieces: Music Score*. Kyiv: Musical Ukraine, 2014, 84 pp. [in Ukrainian].
10. KYIANOVSKA, Liubov. *Garden of Songs by Ivan Karabyts*. Kyiv: SPIRIT AND LETTER, 2017, 288 pp. [in Ukrainian].
11. KYIANOVSKA, Liubov. The Style of Ivan Karabyts. *Journal of P. Chaikovskyi National Music Academy of Ukraine*, 2015, iss. 2 (27), pp. 32–45 [in Ukrainian].

12. KOPELIUK, Oleh. Ivan Karabyts's Piano Works: Phenomenology of Style: *A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 17.00.03. Kharkiv, 2018, 334 pp. [in Ukrainian].
13. KUSHCH, Viktoriia. Pop Songs by Ivan Karabyts: Style Dimensions. *Topical Issues of Modern Science, Society and Education. Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Conference* (August 8–10, 2021, Kharkiv, Ukraine). Kharkiv: Scientific and Publishing Centre “Sci-conf.com.ua”, 2021, pp. 686–690 [in Ukrainian].
14. KUSHCH, Viktoriia. *Song Works by Ivan Karabyts: A Ph.D. Thesis*: 025. Kyiv, 2021, 200 pp. [in Ukrainian].
15. KUSHCH, Viktoriia. Hit Songs in the Works of Ivan Karabyts. *European Scientific Discussions. Proceedings of the 10th International Scientific and Practical Conference* (August 15–17, 2021, Rome, Italy). Roma: Potere della ragione Editore [Power of Reason Publisher], 2021, pp. 216–220 [in Ukrainian].
16. LI, Shuai. *Jazz in Ukrainian Music Performance of the Early 21st Century: A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 17.00.03. Sumy, 2019, 228 pp. [in Ukrainian].
17. MOZHOVYI, Mykola. *Formation and Trends in the Development of Ukrainian Pop Song: A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 17.00.01. Kyiv, 2007, 175 pp. [in Ukrainian].
18. OTKYDACH, Volodymyr, compiler. *Pop Music: A Dictionary*. Kharkiv: I. V. Yakubenko, 2004, 446 pp. [in Ukrainian].
19. KOPYTSIA, Marianna, compiler. *Scientific Bulletin of P. Chaikovskyi National Music Academy of Ukraine*. Issue 31: Vivere memento (Remember Life). Articles and Memoirs about Ivan Karabyts. Kyiv: Centermuzinform, 2003 [in Ukrainian].
20. SAMAIA, Tetiana. *Pop Vocal Art as a Factor of the Cultural Life of Ukraine in the Mid to Late-21st Century: A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 26.00.01. Kyiv, 2017, 199 pp. [in Ukrainian].
21. TORMAKHOVA, Veronika. *Ukrainian Pop Music and Folklore: Interpenetration and Synthesis: A Monograph*. Kyiv: Lira-K, 2017, 204 pp. [in Ukrainian].
22. TURNIEIEV, Serhii. The Timbre Thinking of Ivan Karabyts (Exemplified by the Concerto no. 3 for Orchestra “Keening”). *Problems of Interaction between Art, Pedagogics and Educational Theory and Practice: Collected Scientific Articles*. Kharkiv, 2010, iss. 29, pp. 246–254 [in Ukrainian].
23. SHNUR, Ivanna. The song Hit as a Phenomenon of Popular Music of the Mid to Late 20th – Early 21st Centuries (After the Material of Soviet and Post-Soviet Estrada): *A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 17.00.03. Kyiv, 2018, 298 pp. [in Ukrainian].
24. YANIUK, B. Ivan Karabyts's “Keening” in the Context of the Academic Idea of Repentance in the Musical Art of the Late 20th Century. *Scientific Bulletin of P. Chaikovskyi National Music Academy of Ukraine*. 2010, issue 85: Spiritual Culture of Ukraine: Traditions and Modernity, pp. 313–331 [in Ukrainian].
25. YAKOVLEV, Oleksandr, Veronika LEVKO. Academization Forms of Popular Music. *Journal of History Culture and Art Research*, 2020, no. 9 (3), pp. 139–146 [in Ukrainian].

Конфлікт інтересів

Авторка не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Не використовувався.

Отримано / Received 20.06.2023

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 30.11.2023 р.