

УДК 781.6 + 784.4 +784.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-17>**Дмитро Дмитрович Гордон**

ORCID: 0000-0002-9799-5854

бакалавр музичного мистецтва,
композитор, аранжувальник та оркеструвальник,
член Національної Спілки Композиторів України
dgordon995@gmail.com

ТВОРИ ІВАНА КАРАБИЦЯ НА НАРОДНІ ТЕКСТИ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ РАКУРСИ

Мета статті полягає у розкритті значення фольклорного джерела в творчості І. Карабиця на прикладі його раніше недосліджених творів. У ранній і зрілий періоди у хоровому і вокальному жанрах відстежуємо авторський вибір між автентичною мелодією і власною версією музичної інтерпретації фольклорного тексту. У статті детально розглянуті твори композитора на народні тексти на прикладі хору «Ой, засвіти, місяць», вокального циклу «Три пісні на українські тексти», опери-ораторії «Київські фрески». Перша спроба авторської інтерпретації фольклорної поезії Карабицем у хорі дозволяє констатувати перехід до неї від традиційного жанру обробки. Вокальний цикл демонструє подвійний сюжет: за трьома побутовими епізодами приховано драматичний розвиток жіночої долі. Вільне поводження тут з поетичним текстом свідчить про активну авторську позицію, що обумовила створення власного музичного вирішення. Купальський і весільний обряди, втілені в опері, засвідчують поглиблену увагу композитора до цих суттєвих елементів народного життя. Вони відображені з використанням усього арсеналу засобів виразності в хоровій і оркестровій палітрах. Подальше дослідження даної теми на матеріалі збірки «Пісні Явдохи Зуїхи» залежить від виявлення її нот в сімейному архіві. **Методологія.** Вивчення розглянутих опусів передбачає застосування порівняльного методу (зіставлення народних текстів з їх професійною музичною інтерпретацією), а також аналітичного (послідовний розгляд усіх творів з точки зору єдності в них змісту та форми). **Наукова новизна.** Вперше були розглянуті маловідомі твори Карабиця на фольклорні тексти, а також висвітлений контекст написання автором даних творів. **Висновки.** Твори Івана Карабиця на народні тексти становлять невелику, але важливу частину його спадщини. Першими зразками стали студентські роботи, що свідчили про активне вивчення фольклору. Але вже тоді перевагу композитор надавав не обробкам, а власним інтерпретаціям текстів – жанру, що набув поширення серед майстрів «нової фольклорної хвилі». Зрілі зразки подібного переосмислення в оперних хорах

свідчать про подальшу активізацію даного процесу і цілеспрямовану трансформацію первинного матеріалу як за змістом, так і у мелодико-фактурному його втіленні, продиктованому новим контекстом.

Ключові слова: хорова творчість І. Карабиця, вокальна творчість І. Карабиця, інтерпретація фольклорних текстів.

Gordon Dmytro Dmytrovych, Bachelor of Music, Composer, Orchestrator and Arranger, Member of the National Association of Composers of Ukraine

Works by Ivan Karabits based on Folk Texts: Aspects of Genre and Style

The objective of this research is to uncover the significance of folklore sources in the works of I. Karabits, using his previously unexplored pieces as an example. In his early and mature periods, we trace the author's choice between the authentic melody and his own version of the musical interpretation of the folklore text. The article will review in detail the works of the composer based on folklore texts, based on the examples such as the choir "Oh, light up, moon", the vocal cycle "Three Songs based on Ukrainian Texts" and the opera-oratorio "Kyiv Frescoes". In the choir, Karabits' first attempt at the author's interpretation of folk poetry makes us ascertain the transition to it from the traditional genre of arranging. The vocal cycle demonstrates a double plot: behind three domestic episodes there is dramatic development of women's fate. Here, the free treatment of the lyric text testifies to the active position of the author, which led to the creation of his own musical decision. The bathing and wedding rites embodied in the opera attest to the composer's in-depth attention to these essential elements of people's life. They are being portrayed using the whole arsenal of means of expression in the choral and orchestral pallets. Further study of this subject based on the material of the collection "Songs of Yavdokha Zuikha" depends on the discovery of its score in the family archive. **The methodology.** The study of reviewed opuses was done using the comparative method (comparing folk texts with their professional musical interpretation), as well as the analytical method (sequential consideration of all works from the point of view of their unity of content and form). **The scientific novelty.** For the first time, the little-known Karabits' works based on folklore texts are reviewed in great detail, as well as the context of these works' creation by the author being covered. **Conclusion.** Ivan Karabits' works that are based on folk texts form a small but important part of his legacy. The first examples were student works that indicate active study of folklore. But even then, the composer gave preference not to the arrangements, but to his own interpretations of the texts — a genre that became widespread among the masters of the "New Folk Wave". Mature examples of such rethinking in opera choirs indicate a further revitalization of this process and purposeful transformation of the primary material both in content and in its implementation of melody and texture, dictated by the new context.

Key words: I. Karabits' choral works, I. Karabits' vocal works, interpretation of folk texts.

Актуальність теми дослідження. Фольклорні джерела як основа професійної музичної творчості спрямовують музикознавчу думку в горизонтальному і вертикальному напрямках. Перший стосується форм і методів залучення народної пісенності до багатожанрового обширу композиційно-стильових пошуків. Другий дозволяє проаналізувати еволюцію процесу освоєння фольклорного підґрунтя певним автором або їхньою групою. Один з найпопулярніших в українській музиці жанрів – обробка народної пісні – представлений також і у творчості І. Карабиця.

Особливий інтерес представляє поєднання в одному творі обробки народної пісні з авторським осмисленням фольклорного тексту. Надалі композитор обирає саме цей шлях для втілення народного першоджерела. Як і більшість сучасників, він заміщає оригінальну мелодію власною, актуалізуючи співвідношення слова і музики.

Перша половина хору «Ой зійди, місяцю» привертає увагу як зразок обробки у молодого тоді композитора, що шукав свій шлях у мистецтві. Подальший жанрово-стильовий розвиток І. Карабиця розкриває широкий спектр напрямків втілення народно-пісенних інтонацій та їх трансформування. Друга половина хору та інші твори, відібрані для аналізу, виявляють авторську музичну версію народно-поетичного тексту.

Мета дослідження. Багатство фольклору як джерело композиторської творчості послідовно втілюється представниками різних поколінь українських майстрів. Свій шлях у цьому напрямку Іван Карабиць розпочав під керівництвом вчителя Б.М. Лятошинського, який порадив талановитому студенту консерваторії звернутись до збірки «Пісні Явдохи Зуїхи». Іншою скарбницею фольклорних текстів стало для І. Карабиця «Українське народне багатоголосся». В кожній з цих збірок молодий автор відібрав по три тексти, два з яких (з першої збірки) не мали записаної мелодії. Перший ракурс. Серед численних творів І. Карабиця хорова мініатюра *a capella* майже не зустрічається, але в період становлення композитор звернувся до цього жанру і присвятив пам'яті М. Леонтовича хор на основі української народної пісні. Виконаний із великим успіхом вперше через пів віку, він виявився яскравим зразком «нової фольклорної хвилі» і продемонстрував можливості автора в плані інтерпретації першоджерела. Другий ракурс. Того ж 1969 року І. Карабицем був написаний вокальний цикл

«Три пісні на українські тексти». У ньому знайшли свій відбиток різні сторони життя жінки, яка спочатку виходить заміж, потім зустрічає справжнє кохання, але врешті втішається жартами з кумом. Третій ракурс композиторського підходу до народно-пісенних текстів І. Карабиць 1986 року демонструє в опері-ораторії «Київські фрески»: в третій частині – купальське свято з перегукуванням двох жіночих хорів-антифонів – і в четвертій частині, де втілено весільний обряд (але інший його епізод в порівнянні з вокальним циклом). Кожен із хорів по-різному розкриває зміст фольклорного тексту.

Наукова новизна. Серед досліджень, присвячених творчості І. Карабиця, означеної теми торкаються Л. Кияновська, О. Голинська, О. Берегова, О. Гуркова. Однак саме в цій статті основний акцент зроблено на розгляді маловідомих творів Карабиця на фольклорні тексти, а також висвітлений контекст написання автором даних творів.

На концепцію автора вплинули розвідки В. Семенюк щодо хорової фактури, В. Москаленка з питань інтерпретації, А. Мазуренко (проблема переінтонування), Т. Сенети про вплив творчості М. Леонтовича на композиторів ХХ сторіччя.

Виклад основного матеріалу. Інтерпретація як метод пізнання дозволяє зрозуміти внутрішній зміст об'єкта через його зовнішні ознаки. «Призначення музичної інтерпретації полягає в оновленні, розкритті нових можливостей об'єкту інтерпретування» [8, с. 30]. Тлумачення тексту фольклорного першоджерела в процесі його обробки дозволяє композитору знайти варіант його втілення через переінтонування, що є «результатом музичного сприйняття та мислення» [7, с. 183].

Творчість усіх українських композиторів в той чи інший спосіб пов'язана з фольклором найспівочішого народу. У ХХ столітті значний вплив на втілення народно-пісенних образів і вибір засобів виразності мали класики української музики, зокрема, М. Леонтович, його «активна драматизація подій та образів», «сміслово двоплановість» [9, с. 75]. Не пройшов повз його творчість і відомий український композитор Іван Федорович Карабиць. Історико-патріотична тема невіддільна у нього від морально-етичної: «Він усією своєю діяльністю прагнув закріпити духовний код нації в його історичному і сучасному зрзках» [6, с. 260]. Переживши студентом консерваторії втрату свого викладача і старшого друга Б. М. Лятошинського, І. Карабиць переходить у клас

М. М. Скорика. Обидва ці майстри розкривали для своїх учнів світ національної культури, демонстрували різний підхід до фольклору. Його втілення стало основою написаних 1969 року двох творів різних жанрів – «Трьох українських народних пісень» для голосу і фортепіано і мішаного хору «Ой засвіти, місяць» (Пам'яті М. Д. Леонтовича). Другий з них – у зовсім нетиповому для нього жанрі камерної мініатюри *a capella* [1], практично незнайомий слухачеві, прозвучав у Колонному залі імені М. В. Лисенка на концерті «На березі вічності. Іван Карабиць». 75-ту річницю з дня народження композитора, диригента, педагога, музично-громадського діяча, Народного артиста України, професора І. Карабиця відзначали за вже 18-річної відсутності винуватця урочистостей, який дивився на присутніх з портрета над сценою. Іноді прожектор блимав, і тоді Маестро ніби оживав і разом зі слухачами поринав у чарівний світ своєї музики.

Концерт, програма якого була побудована на контрастах, почав своїм виступом хор старших класів диригентсько-хорового відділу КССМШ імені М. В. Лисенка під керівництвом Заслуженого діяча мистецтв України Юлії Пучко-Колесник. Успіх виконання був зумовлений серйозною працею як педагога (про це свідчив вимогливий підхід до кожного звука на репетиції), так і самих хористів (для них даний твір був непростим випробуванням). У процесі підготовки до виконання хору «Ой засвіти, місяць» диригент розширила авторський задум, запропонувавши дві деталі, які внесли важливі відтінки до виконавської інтерпретації твору.

Перша з них стосувалася оригінального, невимушеного способу настроювання хору перед початком співу: юні виконавці в національних вбраннях виходили на частково освітлену сцену й одночасно «тягнули звук», даний їм ще за кулісами. Такий незвичайний спосіб відкриття концерту, свідоме порушення академічної традиції сприяли миттевій концентрації уваги слухачів і відповідали безпосередній манері інтонування народно-пісенної обробки.

Друга деталь, відсутня в партитурі, – це невеликий епізод супроводу вокального звучання шумовим інструментом – дощовиком. Його тихі звуки, що нагадуючи падіння крапель, в даному випадку асоціювалися зі сльозами покинутої дівчини.

Хор «Ой засвіти, місяцю» є обробкою однойменної української народної пісні, яку Іван Карабиць, ймовірно, вибрав

у збірці «Українське народне багатоголосся». Вона вийшла друком у 1963 році, хор з'явився шість років по тому. Пісня привабила композитора силою почуття у зображенні тяжкої долі дівчини-покритки, виразною гнучкою мелодією, вільним поліфонічним розвитком. Поетичний текст, що складається з п'яти строф, було скорочено: четверта випущена, у п'ятій залишено лише перший рядок. У третій замість «зосталася я сиротою» звучить «зосталася я одна», що підкреслює самотність героїні.

Форма обробки двочастинна із вступом і кодою. Заспівує солістка-альт, її звернення до місяця підхоплюють тенори в терцію із тихим співчутливим «Ой» на авторському контрапункті до народної мелодії. До тенорів приєднуються баси, їхнє спільне *mormorando* на квартовому акорді з ферматою служить переходом до першої частини. Початкова трихордова інтонація солістки варіюється в хоровому звучанні альтів. Плачові форшлаги зникають, щоб повернутись у солістки в другій строфі на словах «Ой да (ж) і просвіти». Вся пісня транспонована на кварту вище для комфортного діапазону. Хорове аранжування індивідуалізує партію кожного голосу в їх почерговому низхідному вступі на словах «вранішня зоря». Паралельний рух тризвуків збагачується фігураціями альтів, басам доручена авторська мелодична лінія, ніби коментування досвідченими людьми ранкової події, що після місячної ночі зруйнувала життя дівчини. За рахунок доданих автором прохідних звуків динамізуються внутрішньо-складові розспіви, що домінують в сольній і хоровій партіях. Порівняння даної хорової партитури з пісенним першоджерелом демонструє розділення обох сольних епізодів на такти з перемінним розміром, як і в хоровій партії. Це розділення стало необхідним у зв'язку з додаванням хорових «коментарів», які потребують диригентського координування. Єдиний звук, змінений автором в мелодії оригіналу, це *ля* замість *соль* на слові «просвіти». Така заміна дещо спрощує мелодичну лінію солістки, в якій тут вдруге з'являється авторський розподіл на такти для вступу жіночого хору: він ніби став свідком таємного прощання з милим.

У закінченні другої строфи «Куди милий проїжджа» повторюється каданс першої «Ще й вранішня зоря». Тепер це вже спогад про недовге щастя і констатація сумної реальності.

Психологічно виправданою реакцією на перебіг подій стає вибух почуттів на початку другого розділу, який композитор

відзначає ремаркою «Схвильовано» у 20-му такті з 27-ми, тобто в точці «золотого перетину». Зростання динаміки від *pianissimo* до *forte* буде поступовим, відповідно до етапів драматизації сюжету.

У третій строфі повтор слів «Ой да проїжджає» має інше закінчення. Це вже не ноктюрн з улюбленим народно-пісенним місяцем, а крик болю, викликаний від'їздом милого, і спроба приховати розпач: після цезури, позначеної комою в усіх голосах, відбувається раптовий спад динаміки до *piano*. Ремарка «Спокійно» свідчить про спробу примиритись із невиправною ситуацією. Дівчина страждає мовчки, співчуття подруг втілене у їх «стогоні» на низхідних терціях глісандо.

Особливо яскраво підтримка хору виявляється у другому розділі, де композитор змінює жанр обробки на пісню із власною мелодією на народний текст, як це було типовим для «нової фольклорної хвилі». Бідою дівчини переймаються оточуючі її жінки: сопрано та альти уявляють себе на її місці, до чого їх «заохочує» автор музики. Вони, а не дівчина, діляться болем розлуки. Молоді (сопрано) сумують: «А мене ж покидаєш», старші (альти) додають: «Да зостаюся я одна». І тут героїня, відчуваючи підтримку подруг, озвучує заповітну мрію – в останній репліці звертання дівчини до місяця, відсутнє в оригіналі, звучить як прохання повернути милого, свідком побачень з яким і був місяць. Вражаюча сила впливу цієї хорової мініатюри полягає у концентрації всіх засобів виразності, всіх прийомів розкриття змісту.

Принципово важливою є гуманістична переакцентуація змісту пісні, яка розкриває етичну позицію автора. Йому лише 24 роки, а зрілість мислення, цілеспрямованість вибору засобів виразності розкривають широку перспективу. Інтерпретація композитором фольклорного музичного матеріалу відбувається на рівні переінтонування спочатку традиційним варіаційним способом, а потім й шляхом поєднання фольклорного тексту і сучасної музичної мови.

Того ж 1969 року Іван Карабиць створює ще один зразок авторської інтерпретації фольклору. Тепер це вокальний цикл «Три пісні на народні тексти», перші два з яких взяті з тієї ж збірки багатоголосся, що і текст хору. Перша пісня «Ой глянь, мати» – весільна, що є частиною обряду розплітання коси і звучить подібно до плачу. Зміни в тексті автор робить аналогічно до попереднього хору: з другої строфи

виключено слова «Да й» і другий з двох рядків. Третя повністю випущена, до четвертої додано повтор трьох фрагментів: слова «розчешу», початку першої строфи «Ой глянь, мати» і ще раз «Ой глянь». Вільне поводження з текстом обумовлене бажанням підкреслити головне, уникнути дублювань – випущено «розчесала», «волосині», «колосині». Залишене слово «розчешу», воно вказує на невідворотність події. Збережені пестливі форми слів «волосиночку», «колосиночку», що підкреслюють ніжність і лагідність героїні. Інтерпретація мелодії у порівнянні з фольклорною розкриває особливості творчої лабораторії Івана Карабиця. У збірці тональність пісні *мі мінор* з однойменною перемінністю, розмір також змінюється. В авторській мелодії, підтриманій модерною гармонією, композитор зберігає тональний центр «*мі*», перемінність ритму і ладу, а також внутрішньоскладові розспіви, але тут їх набагато більше, що надає пісні особливої виразності. Суміжні тони – великі секунди на відстані малої – додають мелодії гнучкої примхливості. Початкова кварта тепер розгорнута догори та звучить впевнено. Переважно низхідні інтонації замінені вільнішими, хвилеподібними.

Структура мелодії з куплетності оригіналу (у всіх строфах по одній семитактовій побудові) трансформована у мінірондо *АВАСА* з кодою, що обрамлює твір повтором його початку. Кульмінація в 11-му такті з 18-ти втілює рішучість і нетерпіння героїні. Тільки в цьому місці на словах «розчешу я по волосочку» її дублює партія фортепіано. Динамічне згасання *f – diminuendo – mp* звучить як спроба самозаспокоєння. Початок з *p* і закінчення на *pp*, ремарка *tranquillo, dolente* дають уявити внутрішній стан жалібною пригніченості, адже наближається прощання з материнською оселею. Цілісність твору вже не порушує фермата з оригіналу – весілля почалось («посад» є важливим його елементом), роздуми не мають місця. У партії фортепіано в паузах співачки чотирикратно повторено вступний такт з незмінними акордовими дисонансами в оточенні завмерлих октав ніби короткий спогад, що невідступно повертає пам'ять.

Друга частина циклу – «Понад терном стежечка» – у збірці вміщена у розділі пісень про кохання. Зазвичай після весілля жінка співає колискову, а тут вона мріє про зустріч із «хлопійком» (юнаком, парубком), згадує матір, яка наділила її чорними «брівоньками». В першій пісні композитор позбувся

фермати, а тут, навпаки, додав дві в закінченні обох куплетів. Зупинки підкреслені синкопами, тому що стежечка «битая, битая, битая була». Другий куплет відрізняється перестановкою голосів у супроводі – паралельні квартсекстакорди переходять у бас, що асоціюється з вечірньою темрявою. В третьому куплеті інша мелодія, вона звучить нижче, тихіше, з грайливими 16-ми – починається побачення «з тим, хто її знатиме, то той цілуватиме». Раніше рівні «кроки» фортепіанної партії звучали синхронно з ритмом вокальної, тепер вони втрачають чіткість. Спів змовкає, ніби для того, щоб не заважати поцілункам. Третя строфа єдина, де слова залишено незмінними (в попередніх строфах було пропущено по одному повтору). Тепер усе важливе, бо коханий – «душа». Кода з уповільненням і третьою ферматою повторює закінчення останнього куплету на найнижчих звуках діапазону даної пісні, які сповнені любовного томління.

У назві останньої пісні циклу «Ой жур та кисіль» фігурує слов'янська народна страва – юшка на вівсяному відварі (білоруською «жур» значить кисіль). Це жартівлива танцювальна пісня про веселі розваги кумчика і кумасі-любасі. Такий неочікуваний фінал означає, що третій етап життя героїні проходить в легковажній пустотливості за відсутності глибокого почуття. Можливе також інше розуміння змісту циклу як окремих замальовок народного побуту. На користь першої версії свідчить така ознака циклу, як початок крайніх пісень подібною інтонацією – висхідна кварта з поверненням на секунду, що поєднує їх між собою. В останній пісні, як і в попередніх, фортепіанна партія насичена семантичними елементами. Стрімкий рух у супроводі першого куплету («занадвися мельник до мельнички») змінюється зображенням стрибків і притоптувань – танців кума з кумою. Обидва епізоди закінчуються «падіннями» – кластерами з буркотливими пасажами в басу. Такі комічні ефекти передвіщають кіномузику І. Карабиця, зокрема до анімаційних стрічок [3, с. 110].

Мелодія пісні грайлива, синкопована, у приспіві відбувається персоніфікація. Першою на *f* звертається жінка: «Ой кумчику-чику-чику і голубчику-чику-чику», і у відповідь вона чує: «а кумася-любася» на *p*. Кум освідчується в коханні таємно (вірогідно, їх з кумою різний сімейний стан впливає на ступінь відвертості). Приспів повторюється із варіантом супроводу, репліка кума звучить без форшлагових «підстрибувань»,

він тепер ніби ступає навшпиньках — октави чергуються з паузами. Остання фраза коди «із кумчиком напилася» супроводжується «зближенням» персонажів у зустрічному русі терцій з комічними форшлагами і заключним вигуком «Ой жур!». Ця гумористична жанрова сценка завершує цикл, в якому сучасною музичною мовою втілено образи давніх народно-поетичних текстів. Часова відстань не породжує анахронізму, вільне гармонічне мислення сприяє актуалізації фольклорної складової твору, початок і закінчення циклу на тональному центрі «*mi*» втілює елемент стабільності в розширеній ладовій сфері як поєднуючий фактор.

Через 16 років І. Карабиць знову звертається до фольклорної поезії. Опера-ораторія «Київські фрески», написана на вірші українських поетів і народні тексти, обидва з яких стали основою хорових розділів.

Третя частина твору має назву «Жагучої ночі Івана Купала» і являє собою «сакральне язичницьке дійство» [10, с. 2]. Відтворення частини обряду купальських ігрищ відбувається за участі двох жіночих хорів *a capella*, які повільно і тихо вступають на цифрі «7». Фантастичний колорит літньої ночі втілюють в октавному звучанні сопрано і другі альти в той час, як перші озвучують звертання до місяця, що не дасть їм заблукати. Другому хору відповідає перший, тема якого починається з обернення (септима замість секунди, широкий вольовий стрибок замість поступеневого руху), за ним слідує мотив, близький до «Щедрика». В обох голосах семизвукове заклинання повториться 4 рази, але в першому хорі воно переходить до других сопрано і транспоновано на квінту вище, подібно до експозиції фуґи. Тим часом другий хор, що починав епізод, переходить до вокалізу, чергуючи паралельні терції і унісони, *cresc.* і *dim.* висхідний і низхідний рух, трихорди та поступеневість, що в поєднанні з перемінним розміром створює образ неясних нічних тіней, які з'являються і зникають. Наступний епізод перегукування партій кожного з обох хорів, як і попередній, має квадратну побудову 4+4 такти, що трохи полегшило завдання диригента. Воно тут складне: сильні долі не співпадають, можливість орієнтуватись на партію оркестру (як, наприклад, у випадках аналогічних розбіжностей в «Дон Жуані» або в «Івані Сусаніні») відсутня. Враження хаотичності протягом усіх 35-ти тактів, що лишилось тут проспівати хору, компенсує ще один канон, тепер вже унісонний. Одночасно другий

хор повторює свій другий квадрат квартою вище, і починається реприза трьохчастинної композиції. На цифрі «13» перші альти першого хору співають першу тему в *мі мінорі*, як і на початку. Перші альти другого хору виконують її ж у доміантовій тональності як стрету, відступивши на один такт. Політональна реприза закінчується тонічним квартсекстакордом основної тональності *мі мінор*. Завдяки попередньому доміантовому проведенню теми у другого хору, *мі мінор* сприймається як дорійський. Терція тут відсутня, звучання «порожнє», воно розчиняється в тиші: *morendo* приводить до *ppp*. Обряд закінчився, читець проголошує: «Світанок встає з молодого похмілля». Тепер стає зрозумілою необхідність застосування надскладних імітаційних прийомів, що до того ж демонструють найвищий рівень майстерності, володіння усім арсеналом музично-виражальних засобів.

Глибина втілення композиторського задуму свідчить про те, що цей хор міг би виконуватися не тільки в постановці опери – вона була здійснена до 60-річчя Івана Карабиця, який тоді вже три роки як відійшов, і після цього не прозвучала жодного разу. Хор з третьої частини став би окрасою концертних програм, як і ще один, з четвертої. Його назва – «Весілля», тут змальовано інший епізод обряду, ніж у першій з «Трьох пісень на народні тексти», але в обох згадується животворна сила води: наречена співає, що «на її косу роса впала», а хор закликає: «крапни, крапни, дощику, з неба». Оркестрове звукозображення крапель дощу продовжується в супроводі хору низькими струнними і арфою. У чоловічих голосів звучать послівки-заклинання в перемінному розмірі, в діапазоні терції, тенори відгукуються у квінтовій імітації, альти вступають з тією ж мелодією ще на квінту вище. Аналогічно починають співати альти, але в них з'являється фрігійський відтінок – четверте проведення теми містить ладовий контраст. В наступному епізоді *a capella* чоловічі голоси вступають у квінту одночасно, те ж робить жіночий хор. Разом з оркестровим *tutti* зростає динаміка в хорі, високі жіночі та чоловічі голоси вступають в сексту з низькими, їх підтримує весь оркестр, і тільки контрабаси з віолончелями мають власну мелодичну лінію. Остання фраза хорового епізоду містить запрошення на весілля. Спочатку хор разом з оркестром продовжує попередню мелодію з новими словами. Тут знову з'являється типово фольклорна структура – пара періодичностей

(3+3+2+2 по тактах, *AABB* по мелодії). Останній епізод *a capella* звучить на новому варіанті трихорду і в новій фактурі: «чоловічій» квінті відповідає «жіноча», на квінту вища.

Текст останньої пісні циклу взятий зі збірки «Пісні Явдохи Зуїхи», як і однойменний цикл І. Карабиця, що поки чекає на виконання та дослідження. Звідти ж узяті тексти двох хорів з опери «Київські фрески». Мелодію весільної пісні, записаної від Явдохи Зуїхи, композитор замінює своєю, яка споріднена з календарними, і навіть включає інтонацію однієї з них.

Висновки. Твори Івана Карабиця на народні тексти становлять невелику, але важливу частину його спадщини. Першими зразками стали студентські роботи, що свідчили про активне вивчення фольклору. Але вже тоді перевагу композитор надавав не обробкам, а власним інтерпретаціям текстів – жанру, що набув поширення серед майстрів «нової фольклорної хвилі». Зрілі зразки подібного переосмислення в оперних хорах свідчать про подальшу активізацію даного процесу і цілеспрямовану трансформацію первинного матеріалу як за змістом, так і у мелодико-фактурному його втіленні, продиктованому новим контекстом. Таким чином, на основі запропонованого аналізу видно, як глибоко органічне втілення народних елементів – музичного і поетичного – трансформувався у творчості Майстра і провокує виконавців на ефективний підхід до її інтерпретації.

Глибинне осягнення фольклору і музично-громадська діяльність свідчать про те, що І. Карабиць «був справжнім патріотом – митцем і громадянином» [2].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Берегова О. Іван Карабиць відомий і невідомий. *Музика*. 2020, 15 січня. URL: <http://mus.art.co.ua/ivan-karabyts-vidomyu-i-nevidomyu/>.
2. Голинська О. «У творчості був дуже різним: і філософським, і саркастичним, і ліричним, і драматичним...». *День*. 2020, 7 лютого. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/u-tvorchosti-buv-duzheriznym-i-filosofskym-i-sarkastichnym-i-lirichnym-i>.
3. Гордон Д. Спадкоємність творчого процесу в сім'ї Карабиців: кадри і звуки. *Українське музикознавство*. Київ, 2019. Вип. 45. С. 110.
4. Гуркова О. Претворение фольклорных источников в творческом мышлении современных украинских композиторов (на примере творческих поисков И. Карабица). *Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития*. Астрахань : Издательство ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. С. 267–273.

5. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. «Музичне мистецтво» ; НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2016. 324 с.

6. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і літера, 2017. 285 с.

7. Мазуренко А. Переінтонування як феномен дослідницької інтерпретації фольклорного тексту. Проблеми етномузикології. *НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2013. Випуск 9. С. 182–188.

8. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : Клякса, 2012. 272 с.

9. Сенета Т. Роль творчості М. Д. Леонтовича у становленні української культури ХХ ст. *Молодий вчений*. 2017. № 4.2. С. 75–77.

10. Терещенко А. «Київські фрески» Івана Карабиця: задум-втілення-виконання. Львів : Музика, 1986. Вип. 4. С. 1–3.

REFERENCES

1. Berehova O. (2020, January 15). The famous and infamous Ivan Karabyts [Ivan Karabyts vidomyi i nevidomyi]. *Music [Muzyka]*. Available at: <http://mus.art.co.ua/ivan-karabyts-vidomyu-i-nevidomyu/> [Accessed 28 Febr. 2020] [in Ukrainian].

2. Holynska O. (2020, February 7). “In his creative work, he was very different: philosophical, sarcastic, lyrical, dramatic...” [„U tvorchosti buv duzhe riznym: i filosofskym, i sarkastychnym, i lirychnym, i dramatychnym...”]. *Day [Den]*. Available at: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/u-tvorchosti-buv-duzhe-riznym-i-filosofskym-i-sarkastychnym-i-lirychnym-i> [Accessed 28 Febr. 2020] [in Ukrainian].

3. Gordon D. (2019). The succession of the creative process in Karabits family: frames and sounds [Spadkoiemnist tvorchoho protsesu v simi Karabytsiv: kadry i zvuky]. *Ukrainian Musicology [Ukrainske Muzykoznavstvo]*. Kyiv, No. 45, p. 110 [in Ukrainian].

4. Hurkova O. M. (2013). The implementation of folklore sources in the creative thinking of modern Ukrainian composers (by the example of I. Karabits's creative searches) [Pretvorenje folklornyih istochnikov v tvorcheskom myshlenii sovremennyih ukrainskih kompozitorov (na primere tvorcheskih poiskov I. Karabitsa)]. *Musical semiotics: prospects and paths for development [Muzykalnaya semiotika: perspektivy i puti razvitiya]*. pp. 267–273 [in Russian].

5. Hurkova O. M. (2016). The work of I. Karabyts in the context of genre and stylistic tendencies in Ukrainian music of the last third of the 20th century [Tvorchist I. Karabytsia v konteksti zhanrovo-stylovykh tendentsii v ukrainskii muzytsi ostannoi tretyny XX stolittia]. PhD in Art Criticism. NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

6. Kyianovska, L. (2017). The Garden of Songs of Ivan Karabyts [Sad pisen Ivana Karabytsia]. *Spirit and Letter [Dukh i litera]*, p. 250 [in Ukrainian].

7. Mazurenko A. (2013). Re-intonation as a phenomenon of interpretation research of folklore text [Pereintonuvannia yak fenomen doslidnytskoi interpretatsii folklornoho tekstu]. *Problems of ethnomusicology [Problemy etnomuzykolohii]*. No. 9. Kyiv, NMAU im. P. I. Chaikovskoho, pp. 182–188 [in Ukrainian].

8. Moskalenko V. (2012). Lectures on musical interpretation [Lektsii z muzychnoi interpretatsii]. Kyiv, Kliaksa, p. 30 [in Ukrainian].

9. Seneta T. (2017). The Role of M. D. Leontovych's creative work in the formation of the 20th century Ukrainian culture [Rol tvorchosti M. D. Leontovycha u stanovlenni ukrainskoi kultury XX st.]. *The Young Scientist [Molodyi vchenyi]*. No. 4.2, pp. 75–77 [in Ukrainian].

10. Tereshchenko A. (1986). "Kiev murals" by Ivan Karabyts: concept and incarnation ["Kyivski fresky» Ivana Karabytsia: zadum i vtilennia]. *Music [Muzyka]*. No. 4, p. 2. [in Ukrainian].