

Володимир Дорожинський

**СТАНОВЛЕННЯ ДРАМАТИЧНОГО НАЧАЛА У СОНАТІ
ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ І ФОРТЕПІАНО № 1 ІВАНА КАРАБИЦЯ (1968)****THE DEVELOPMENT OF A DRAMATIC ELEMENT IN IVAN KARABYTS'S
SONATA FOR CELLO AND PIANO No. 1 (1968)**УДК 780.8:[780.616.432+780.614.334]
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318945**Володимир Дорожинський**Аспірант кафедри оперного співу, Національна
музична академія України імені П. І. Чайковського
(Київ)**Volodymyr Dorozhynskyi**Ph.D. Student in the Department of Opera Singing,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv)e-mail: vdor107@gmail.com
orcid.org/0009-0009-9695-8267

Анотація. Розглянуто становлення драматичного начала у Сонаті для віолончелі і фортепіано Івана Карабиця (1968). З'ясовано особливості проявів драматичного начала у жанрі сонати у другій половині ХХ століття. Виявлено зв'язок задуму твору з творчою аурою Бориса Лятошинського — вчителя Івана Федоровича. Розшифровано програмні підтексти музики, які лягли в основу розгортання концепції твору. Проаналізовано становлення основних образів твору та динаміку їх розвитку. З'ясовано сутність конфлікту музичної драматургії сонати. Прослідковано логіку розгортання музичних подій у творі. Акцентовано значимість тембрової семантики для становлення драматичного начала. Розглянуто жанрову, стильову, стилістичну специфіку музичного матеріалу.

Ключові слова: драматичне начало, драма, драматургія, сонатна форма, конфліктна концепція, темброва семантика.

Актуальність теми дослідження. Яскрава творча особистість Івана Федоровича Карабиця почала привертати увагу іще на початку його професійного шляху. Знаменна підтримка юнака під час навчання викладачем — геніальним Майстром української музики ХХ століття Борисом Миколайовичем Лятошинським. Листування зі студентом, якого забрали на службу у лавах збройних сил Радянського Союзу, піклування про талановитого хлопця, турботи про повернення його до повноцінних занять з композиції та полегшення строкової служби¹ свідчать про визнання особливого дарування Івана Федоровича. В одному з листів до студента Великий Учитель писав: «Ви, безумовно, дуже обдарований молодий композитор» [7, с. 79]. Показовим є відгук про талановитого юнака видатного

і впливового на той час українського композитора, педагога, який довгий час працював директором Київської державної консерваторії — А. Я. Штогаренка: «Обдарований композитор Іван Карабиць має вельми цікавий мистецький почерк. Він дуже працьовитий і вдумливий, а це також важливі риси таланту. <...> Ми покладаємо на нього великі надії» [3, с. 5]. Очевидно, що особливі здібності студента привернули увагу авторитетних маестро завдяки неординарному музичному мисленню, оригінальним задумам вже у перших творах, бажанню постійно удосконалюватися, йти вперед в освоєнні технічної майстерності, опрацюванні особистісної стилістики та виробленні власного стилю.

Жанрова палітра композицій Івана Федоровича, створених під час навчання в консерваторії, —

¹ Відома історія про переведення Івана Федоровича, завдяки піклуванню Бориса Миколайовича, зі строкової служби на посаду диригента військового оркестру у Києві, що давало можливість йому поновити заняття з композиції [4, с. 78–79].

широка і різноманітна: твори для оркестру з солістами і без (Симфоніета, 1967; Концертино, 1967; Концерт для фортепіано з оркестром, 1968; «Vivere temento», поема для баритону і оркестру на слова І. Франка, 1970), камерно-інструментальна музика (Соната, варіації, сонатина, п'єси для фортепіано; Соната для віолончелі і фортепіано, присвячена Б. М. Лятошинському, 1968; Квінтет, 1965; Концертино для кларнета і фортепіано тощо), пісні та вокальні цикли («Пастелі» на слова П. Тичини, 1970), музика до кінофільмів.

Соната для віолончелі і фортепіано № 1 була останнім твором, написаним під керівництвом Бориса Миколайовича. Тому символічною стала присвята композиції Великому Учителю. Як згадував Іван Федорович, викладач дав ряд цінних порад стосовно написання твору, особливостей розвитку музичного матеріалу: «Пам'ятаю, коли я приніс ескізи сонати і розповів про свій задум, Бориса Миколайовича захопила ідея створення такої композиції. Імпровізуючи, він дав кілька цінних порад, що допомогли мені в роботі над твором» [9, с. 144]. Інтерпретаторська доля твору щаслива великою мірою завдяки тому, що першим виконавцем її віолончельної партії став професор НМАУ ім. П. І. Чайковського В. С. Червов. У його редакції Соната стала репертуарною композицією для українських музикантів.

Незважаючи на незгасаючий інтерес дослідників до цього артефакту, аспект неординарного трактування, індивідуального переосмислення драматичного начала та його вплив на розбудову форми в Сонаті для віолончелі і фортепіано № 1 І. Карабиця недостатньо вивчений науковцями. Він потребує додаткового дослідження, що і створює фактор новизни розвідки.

Метою статті є дослідження особливостей втілення драматичного начала у композиції Сонати для віолончелі і фортепіано № 1 Івана Карабиця.

Матеріалом розвідки є нотний текст Сонати для віолончелі і фортепіано № 1 [5].

Аналіз досліджень з теми. Музикознавці неодноразово розглядали Сонату. Г. Єрмакова однією з перших вказала на особливу значимість цього твору як особисто для Івана Федоровича, так і для його раннього періоду і творчості зага-

лом. Для композитора разом із твором воскресали у пам'яті дорогоцінні хвилини спілкування з улюбленим вчителем, його сутнісні поради, розуміння і підтримка творчого пошуку студента. Авторка дослідження вважає, що у цьому творі узагальнюються і прогножуються на майбутнє типові риси стилю І. Карабиця: «відображення в музиці ліричного світосприйняття» та емоційна стриманість при спрямованості мислення «до романтичної образності» [3, с. 11]. Основою драматургії твору дослідниця вважає безперервне розгортання, розвиток ліричного начала, «безперервне становлення єдиного, побудова цілісної ліричної системи» [3, с. 10].

Розгорнутий аналіз, спрямований на виконавську інтерпретацію Сонати, представлений у статті О. Сумарокової. Серед важливих ідей дослідниці — монотематизм твору. Вона стверджує, що початкове «ліричне зерно», представлене у перших тактах, є основною ідеєю-імпульсом, яка «пронизує собою Сонату, з'являючись у розгорнутій віолончельній каденції й у останніх тактах сонати» як мотив-далекий спогад [9, с. 145]. Дослідниця відкриває незвичну функцію віолончельної каденції у процесі формотворення, підкреслює діалогічність віолончелі і фортепіано, акцентує увагу на значній свободі в інтерпретації твору, яку у нього заклав композитор: «можна підкреслити ліричну основу, чи загострити увагу на речитативному, драматичному; можна зосередитись на акустичних, тембральних та штрихових ефектах, котрих в сонаті дуже багато» [9, с. 148].

Виконавський аспект є головним у редакторській розвідці, надрукованій після нотних текстів першої і другої віолончельних сонат І. Карабиця [1]. Автори звертають увагу на чітку структурованість Сонати, виокремлюючи основні розділи форми — головну, дві побічні, заключну партії, повільний епізод — *Andante (rubato)* — замість розробки, репризу з поверненням якісно перетвореного тематизму експозиції. Розглядаються нюанси розгортання конфлікту на тематичному рівні. Особливу увагу привернуло досягнення ансамблевої узгодженості твору під час виконання, підкреслення діалогічної природи тематизму, яка спонукає до прискіпливої уваги до агогіки, штрихів, артикуляції, темб-

рів кожної з інструментальних партій. У статті особлива увага надається конкретним прийомам виконання, здатним допомогти у точному відтворенні музичного задуму. Наприклад, під час інтерпретації головної партії «віолончелісту слід добиватися безперервної зміни смичка і використання широких розтяжок в аплікатурі» [1, с. 36]. Піаністові пропонується застосування легкої кистьової атаки під час звуковидобування, підкреслення сильних долей тактів.

Витончене і психологічно вивірене розмірковування Л. Кияновської над Сонатою І. Карабиця вказує ряд надзвичайно важливих деталей, необхідних для розуміння особливостей становлення драматичного начала у цій композиції. Оскільки твір присвячений «Дорогому Б. М. Лятошинському», авторка проводить аналогії між музикою молодого композитора і ранніми творами його Вчителя (Першою сонатою і Сонатою-баладою). Вона вказує на сценічність сонати — теми змінюють одна одну як ланцюг сцен, підкреслює аналогії з театралізованим інструментальним дійством. Ще більше риси концертності й театральності виявляються у сольній віолончельній каденції. Її вражаюча експресія стає своєрідним водорозділом у композиції: «Адже композиторові йшлося не про те, щоб репрезентувати віртуозність виконавця, його блискучу техніку, а щоб дати змогу одному з героїв драми без перешкод виголосити свій трагічний монолог (саме його дозволю собі потрактувати як водорозділ між “до” та “після”）」 [6, с. 105]. Закінчення сонати інтонаціями-відгомоном головної партії тільки підкреслює трагізм попередніх перетворень тематизму композиції.

Виклад основного матеріалу. Драматичне начало знаходиться серед основних чинників організації музичного часопростору. Вбираючи у себе основні характерні риси драми (у перекладі з грецької — «дія», діяння, дійство), воно стає найбільш ефективним стимулом динамізації розвитку композиції, експонування яскравих і сильних образів, характерів, створення активного ситуативно-подієвого ряду, стимулювання комунікативної функції мистецтва зі створенням експресивних, імпульсивних, катарсичних станів з боку слухача (глядача).

У музичному мистецтві утілення драматичного начала найбільш природно розгортається у театральних жанрах: операх, оперетах, балетах, драмах з музикою, музиці до спектаклів, водевілях, музичних драмах... В інструментальній музиці найбільший вплив на процеси формотворення та розгортання концепції драматизму проявив у жанрах сонатно-симфонічного циклу (соната, квартет, симфонія) і безпосередньо вплинув на становлення сонатної форми і принципів сонатності. Оскільки формування сонатно-симфонічних жанрів відбувалося в епоху класицизму (творчість Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена), класичним стало розуміння драматичного начала, яке походить від античної теорії драми. Зasadничою працею для осягнення принципів розбудови драми і її різновиду — трагедії — стала «Поетика» Аристотеля. Вчений і філософ розглядав трагедію як «наслідування важливої і завершені дії, що має певний обсяг, реалізується через дію, а не через розповідь і викликає співчуття і жах очищення (катарсис)» [2]. Сонатна форма увібрала у себе ряд особливостей так званої «закритої» або аристотелівської драми. Для неї характерне:

- становлення від зв'язки через розвиток-взаємодію дійових осіб з найнапруженішим емоційним спалахом у кульмінації до розв'язки;
- вибудовування послідовних логічних, причинно-наслідкових зв'язків під час розгортання дії;
- подієвість, характеристика персонажів і образів через їх вчинки;
- обмежений часопростір, закінченість драми [2];
- розподіл драми на відносно закінчені сегменти — акти, дії, сцени.

У межах класичної сонатної форми принципи аристотелівської драми проявлялися у:

- створенні закінченої композиції — твору, обмеженого часом виконання;
- розподіл на етапи розгортання: початковий (експозиція), серединний (розробка), завершальний (реприза) — асаф'євська тріада і: m: t;
- виокремлення розділів з формуванням музичних образів, основу яких складав тематизм, ладо-тональний і гармонічний компоненти: вступ та його теми, головна, сполучна, побічна,

- заключна партія в експозиції, репризі, підсумкові образно-тематичні ремінісценції у коді;
- інтенсивності розвитку, заснованого на різнобічній взаємодії тем-образів експозиції;
- утворення причинно-наслідкових ланцюгів завдяки тонально-гармонічній логіці розгортання;

Розвиток драматичного начала в інструментальній музиці відбувався з перетворенням сонатно-симфонічних принципів та сонатності протягом XVIII–XXI століть у найрізноманітніших жанрах: симфоніях і симфонічних поемах, симфонієтах і концертах, сонатах і сонатинах, дивертисментах і квартетах.

У другій половині XX століття в українській музиці відбувається значне переосмислення драматичного начала у межах сонатних композицій. Евристична діяльність у напрямку індивідуалізації та творчого підходу до принципів формотворення приводить до розширеного розуміння сонатності в інструментальних композиціях Б. М. Лятошинського та учнів його класу (В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Сильвестрова, С. Крутикова, І. Карабиця, Є. Станковича, Л. Дичко, В. Губи, В. Загорцева), молодих М. Скорика, В. Бібіка, Ю. Іщенко, інших композиторів цих років.

У творах українських мистців 1960-х років відкриваються нові можливості прояву драматизму завдяки емансипації ряду чинників музичної мови, які починають займати основні позиції поряд з жанровою характерністю, тематизмом, ладо-тональною організацією, гармонічним розвитком, а іноді і відтісняють їх на периферію значимості для реалізації композиційного задуму і драматизму як основної рушійної сили сонатності. Серед них:

- акцент на колористичних характеристиках вертикалі;
- лінеарність розбудови фактури, перевага поліфонічних, поліритмічних, поліпластових прийомів;
- застосування нових технік письма (додекафонії, сонорики, сонористики, алеаторики, пуантилізму), полістилістики;
- надання драматичних функцій тембру інструмента, виконавцю, слухачу, реквізиту (уведення елементів інструментального театру);
- індивідуалізація часових параметрів через активізацію метроритмічної організації музичного матеріалу;

- посилення ролі артикуляції, темпових, агогічних засобів;
- трактування виконавця як співавтора у процесі інтерпретації твору.

У музичних артефактах, розмірковуваннях композиторів змінюється відчуття та розуміння сонатної форми і сонатності, переосмислюється трактування драматичного начала порівняно з класичними інваріантами. Воно розглядається у руслі концепції «правдивої, щирої музики». Тобто основним критерієм створення справжньої музики стає істинність внутрішніх відчуттів композитора, реалізація його особистісного стану, натхненності, пов'язаність з внутрішнім життям. Музична концепція і прояв у ній драматизму стають свідком напруженого духовного пошуку, зосередження зусилля і дії, вираженим через форму композиції. У категоріях перебування в ареалі чистої музики, на думку В. Сильвестрова, «музика сама може бути філософією, як, наприклад, сонатна форма, філософія на рівні структури, гегеліанство або кантіанство як відображення структури світу» [8, с. 90].

Соната для віолончелі і фортепіано № 1 Івана Карабиця стоїть на шляху такого перетвореного розуміння драматичного начала. У задумі сонати воно допомагає розкрити різні грані трагічного та способи його подолання. У конфліктному зіткненні показані непримиренні категорії — образи життя і смерті, серед яких опиняється ліричний герой. Присвячення твору Дорогому Б. М. Лятошинському викликає в уяві асоціації з конкретними людьми-особистостями, що надає концепції автобіографічних підтекстів.

У Сонаті синтезовано риси циклічності (тричастинний класичний цикл з образним, темповим, фактурним контрастом між частинами) і одночастинності (у третій частині відбувається якісне перетворення тематизму першої, тому можливе її трактування як динамізованої репризи одночастинної форми з контрастною серединою — друга частина циклу).

Перший образ Сонати (тема головної партії першої частини) пов'язаний із життям і нагадує діалог різних за способом мислення, але компліментарних особистостей. Натхненно-піднесений, емоційний монолог віолончелі

(образ ліричного героя) складається з рухливого, проникливого, безупинного становлення завдяки розмовним мотивам-інтонаціям з придиханнями, які розпочинаються зі слабкої долі такту. Примхливий, часом невпевнений (хроматичні сповзання, висхідний тритон), часом готовий до нових звершень (висхідні квартові ходи) характер мелодики надає їй юнацького запалу і щедрої щирої чуттєвості. У межах розширеного розуміння тональності у головній партії опора на звукоряди мі мінору — Соль мажору намічена лише першими і останніми звуками.

Партія фортепіано одразу включається в музичний діалог з партією віолончелі. Ритмічна і звукова компліментарність партій інструментів підкреслює їх узгодженість. Але опора фортепіано на відмінний, суто авангардний пуантилістичний тип мелосу, формування смислових інтонаційних структур на основі великих септим і вертикальних кварт (переважно чистих, інколи — збільшених), підкреслена поява монограми Б. М. Лятошинського (перший вертикальний комплекс Сонати *сі-бемоль* — ля, т. 7). Подвоєння септимами і квартами (у верхніх голосах) першої мелодичної фрази партії фортепіано нагадують про образ Великого Учителя, дорогий серцю композитора, формують його інтонаційний ареал.

Початок побічної партії (тт. 10–29) з монограми Б. Лятошинського (субдомінантова відповідь з орієнтацією на ля мінор — До мажор) підсилює образну асоціацію¹. Експозиція, побудована лише на тональному контрасті, представляється слухачу як автобіографічний спогад композитора про творчий діалог між студентом (партія віолончелі) і Вчителем (партія фортепіано). Спочатку емоційні пориви віолончельного образу знаходять лише скупі підтримувальні коментарі та зауваження (головна партія). Але у процесі невинної взаємодії образ фортепіано запалюється мелодичними емоційними ідеями (побічна партія). І на кульмінації розгорнутий безперервний інтонаційно-смисловий потік у поліфонічному компліментарному русі від-

творює мить гармонічного духовного єднання обох партій-образів у єдиному пориві (тт. 26–29, кульмінація експозиції). У короткій заключній партії (тт. 29–35) повертаються тематичні елементи головної в основній тональності, підкреслюючи замкненість образу духовного єднання двох творчих особистостей².

Середній розділ не випадково відділений від експозиції генеральною паузою (т. 36). Це образ зла, смерті, конфліктний до однотемної експозиції і має протилежні до неї музичні характеристики. Творчому пориву протиставлена сталість і заскорузлість, щирості, піднесеності музичного вислову — спотвореність та фальш інтонацій, неосяжному, вільному розгортанню музичної думки — одноманітні ходувальні дисонантні вертикалі у хоральному викладі. Контраст образів експозиції і розробки-епізоду проявляється у:

- будові фактури (пасивні однозначні вертикалі);
- ритмічному становленні (подолання трьохдольного динамізму однозначними дводольними мелодичними репліками голосів, ствердний і наполегливий початок мотивів з сильної долі);
- звуковій організації (розширеній тональній системі протиставлена атональність);
- тембровій драматургії (єднання споріднених душ-тембрів в експозиції змінює однозначна холодність сольного фортепіано з підкресленням його ударної природи (на кожній долі — різкий, пустий усередині акорд);
- уведенні прийому спотворення, гротеску (замість справжнього пошуку, народженого у творчій взаємодії — намагання пристосуватися, копіювати — звучання великих септим у спотвореному контексті). Постійні перевертання мотивів-інтервалів (септими в секунди) нагадують спазми фактури, підкреслюють гротескову змінність тематичного матеріалу, створюють ефект кривого дзеркала.

Повторність, яка стає основним принципом становлення другого образу на різних рівнях (повторність ритмо-інтонаційних формул, принципу перетворення мотивів — гротескові

¹ У Сонаті застосовано старосонатну однотемну експозицію, яка заснована на тональному контрасті (проведенні однієї й тієї ж теми у головній, а згодом — побічній тональності).

² У класичній сонатній формі у заключній партії стверджується побічна тональність. Задум Сонати І. Карабича, ускладнений елементами програмності, впливає на індивідуалізацію розбудови форми.

перевертання, варіації як спосіб розгортання теми «зла» — повторення з підкресленням різних якостей сталого образу — повністю суперечить наскрізному вільному розгортанню тематизму експозиції. Інфернальний образ середини-епізоду набуває ще більшої загрозливості під час варіаційного розвитку.

У шести варіаціях на тему середини-епізоду (тт. 37–45) відбувається поступове руйнування фактури (варіація 1, тт. 46–52), переозначення інтонаційних складових теми з пуантилістичним розпорошенням фактури (варіація 2, тт. 53–61) та утворенням нових елементів — знаків трагічного (поява гармонічних терцій-секст, рух паралельними секстами у варіації 3, тт. 62–69), створенні нового фактурного варіанту, основою якого є інтонація-інверсія першого мотиву теми та трагічні секстово-терцієві знаки (4 варіація, тт. 70–76). Розгортання трансформованого¹ звукообразу — спотвореного варіанту основної теми, обростання моторошними інтонаційними підтекстами (виникнення мотиву, основу якого складає висхідна секста з раптовим обриванням низхідною секундою, паралельні секстові потовщення нової інтонації) продовжується у наступній варіації у партії фортепіано соло (тт. 77–81). Дедалі виразніше звучать низхідні секунди і паралельні сексти — вісники трагічної розв'язки. Вона наступає у заключній, шостій варіації, яка є одночасно трагічною кульмінацією першої частини і початком динамізованої скороченої репризи. Тема «смерті» звучить у музичному звукообразі Б. М. Лятошинського, стає одним цілим з його монограмою. Проведена каноном на форте у ритмічному збільшенні, вона символізує відхід від життя Великого Майстра в інфернальний вимір (тт. 82–86). У контрапункті до неї звучить відчайдушний, але безпомічний зойк теми ліричного героя з головної партії. Панування у репризі тональності *мі*, відсутність проведення теми у тональності Б. Лятошинського *ля* — підкреслює мотив безповоротної втрати. Тематичні вкраплення імітаційних побудов головної партії звучать як слабкий нижній спогад про прекрасні миті життя, співтвор-

чості, духовного єднання, спогад який неначане у акорді з опорністю на звуки *ля-до*.

Друга частина — траурний марш, утілення безмежної скорботи і трагічна кульмінація циклу. Перший мотив-епітафія (т. 100) увібрав у себе риси теми «смерті» і є маршоподібним варіантом інфернального образу. Початок з тієї ж самої септими, холодний тембр фортепіано з нервовими пунктирними судомами ритму, продовження ідеї спотворення тематизму («спазми» музичної тканини у вигляді обернень терція-секста), проведення цього прийому у контрапункті верхнього і нижнього шарів фактури, паралельний рух терціями секстами, знаки трагічного (символічна мала терція у басу *мі-бемоль* — *соль-бемоль* — перший елемент нижнього пласта фактури) пронизують не тільки початкову епітафію-лейтмотив, а й увесь розвиток у частині².

Траурний марш можна поділити на два розділи. Перший — фортепіанний. Він має трифазну будову: сконцентроване тематичне зерно — мотив-епітафія (тт. 100–101), становлення з намаганням прорватися у мелодичну сферу (елементи мотивного розвитку, розширення фактури, тт. 102–105), репризне завершення зі ствердженням та акцентуванням жорсткої акордової вертикалізації фактури — символу агресивного наступу інфернального начала (тт. 106–110).

Другий розділ — рефлексія ліричного начала на страшні події (дві розгорнуті побудови і каденція). Розірвані мотиви-репліки у партії віолончелі із застосування прийому спотворення матеріалу (обернення інтервалів-інтонацій), символічні підкреслення знаків трагізму (спадання мелодії на *es* тт. 112, 114, відчайдушне скандування монограми Лятошинського, т. 121 нав'язливі секстові потовщення мотивів, тт. 118–120), фактурні елементи головної партії першої частини звучать неначе розрізнені уривки думок і спогадів, фрагменти розірваної свідомості, враженої трагізмом ситуації. Все впирається у неможливу реальність репліки, спорідненої з початковою епітафією (тт. 123).

¹ Прийом спотворення розповсюджується з рівня окремих інтонаційних елементів (у темі) на рівень закінченої структури варіації (варіації 4, 5).

² Кульмінаційне значення цієї частини у циклі, ознаки траурного маршу, інтонаційна символічність паралельних терцій — алюзії, які відсилають увагу до траурного маршу Сонати № 2, *сі-бемоль* мінор, тв. 35 Ф. Шопена.

Сольна каденція віолончелі — відчайдушна кульмінація частини і сонати в цілому. У ній відбувається намагання осмислити пережите. Свідомість неначе пробує розпорошити трагічну реальність епітафії (т. 124, 127), якось згенерувати елементи конструктивного мислення (лейтмотив-тремоло головної партії у т. 127) у зв'язку з образом втраченого Вчителя (монограма Б. Лятошинського, т. 130).

Завершальне проведення епітафії у партії фортепіано неначе ставить хрест на розпачливих сподіваннях ліричного образу. Це межа, за якою розпочинається інше існування.

Короткий предикт на домінанті з підкресленням трагічного інтервалу малої терції вводить у третю частину Сонати. Вона побудована на тематизмі першої, що надає творові рис одночастинної композиції, яка складається з трьох розділів з епізодом замість середини і динамізованою репризою. Але відокремленість частин і, головне, — їх смислова обумовленість програмним задумом — визначають циклічність Сонати, яка складається з трьох частин.

Фінал — це образ життя після втрати Вчителя. Початок зі страшного кластера у партії фортепіано (т. 135), секстові вигуки відчаю у контрапункті до ліричної теми головної партії замість буркотливих реплік-«зауважень» на початку Сонати знаменують зміни головної партії порівняно з першою частиною. Розпорошення осмисленого мелодизму у фуріозних хроматизованих пасажах, які звучать одночасно зі знаками «скорботи», що включають монограму-мотив Бориса Миколайовича (риторична фігура *passus duriusculus* та мотив *lamento* зі знакової низхідної малої секунди *сі-бемоль — ля*, потовщеної паралельними квартами у тт. 141–143) створюють контрапунктичний вимір до ліричного висловлювання партії віолончелі.

Побічна партія, у якій продовжує стверджуватися мотив Вчителя (опора на тональність *ля* й інтонації-монограми Майстра), наповнюється конфліктним пафосом завдяки темі заперечення, не бажанню змиритися зі втратою (висхідна інверсія мотиву *passus duriusculus* з головної партії — тт. 155–156 — у нижньому регістрі фортепіанної партії) та намагання «освітлити» висхідний посту-

пеневий мотив До мажором у дуольній інтонації-контрапункті віолончелі). Настрій до боротьби за збереження духовної єдності зі Вчителем, незважаючи на фізичний відхід людини, відображається у підкресленому на *ff* складному контрапункті звукосимволів (ствердженні звукообразу вчителя (*сі-бемоль — ля*), разом з символом ліричного начала (*мі*), звуком *до* як символом світла) у кадансі побічної партії (тт. 159–161), рішучому настрої теми-кульмінації експозиції, яка звучить у партії фортепіано (тт. 161–164).

Мотив боротьби за життя продовжує розвиватися у розробці. Після коротких реплік ліричного лейтмотиву головної партії з'являється тема «смерті» (перша хвиля розробки, тт. 167–183)¹. У фіналі вона потрапляє у часо-просторові тенета звукосимволів «життя». Звуки *мі* у найвищому і найнижчому регістрі, утримані протягом значного часу, ніби окреслюють простір, за який «смерть» не може розповсюдитись. У конфліктному контрапункті з інфернальним образом звучить мелодія, похідна від кульмінаційної теми експозиції — проголошення сили, єдності мелодичного начала. «Життєва» тема ніби нависає над темою «смерті», пригнічує її, не дає розгорнутися (тт. 171–179). Буремні пасажі в партії віолончелі, у яких переважає діатонічний звукоряд та квартові послідовності, характерні для тематизму образу Бориса Лятошинського, закінчення його монограмою (т. 179) підсилюють життєдайну динаміку боротьби. Після рішучого кадансу-заперечення тема зла «згортається», не може далі розвиватися і просуватися. Початок першої варіації розвивається квартовими ходами у високому регістрі, обривається вступом ліричного начала у партії віолончелі.

Друга хвиля розробки присвячена подоланню мотиву-інверсії, похідного від теми «смерті» (тт. 184–199)². Рішучі мелодичні заперечення у контрапункті в партії фортепіано (ракоход інтонацій партії віолончелі, гомофонне подвоєння мелодії в октаву, яке посилює міць однозначності опору) приводять до переосмислення і заперечення мотиву зла (ракоход у партії віолончелі) а потім і припинення його розвитку — упевнене кадансування квартовими акордами, на чолі зі звукосимволом Б. Лятошинського.

¹ Згадаємо, що у першій частині вона вільно розвивалася, міцніла у варіаціях, що і призвело до трагічного результату.

² У першій частині він був підтриманий в інших голосах фактури паралельними секстами, що дозволило образу зла отримати подальший розвиток.

Захоплення монографією композитора у фінальній кульмінації інтонацій зла (тт. 197–199), та розпорошення їх у розгорнутій мелодичній побудові у синхронізованому звучанні віолончелі і фортепіано наче стверджує перемогу духовного єднання, не підвладного законам смерті. Віддалене, проведене у високому регістрі звучання епітафії та лейтмотиву ліричного образу у партії віолончелі в епілозі Сонати звучить як спогад про пережиті колізії.

Висновки. У задумі Сонати для віолончелі і фортепіано № 1 І. Карабиця є спільні риси

з трагічною концепцією Шопенової сонати № 2 *сі-бемоль* мінор. Але розв'язка у творі сучасного українського композитора зовсім інша. Загальний сенс драматичної композиції — в ідеї перемоги життєдайного позачасового духовного єднання над загрозливим «ніщо» вічності. Висновок сонати гуманістичний, натхненний вірою у гармонійну доцільність існування, вічне життя ідейно-духовного світу, створеного креативною особистістю. Іван Федорович пам'ятає про життя. *Vivere temento!*

Література

1. Біджакова Н., Моргунова Т. Від редакторів // Карабиць І. Сонати для віолончелі і фортепіано № 1, 2. Київ: Музична Україна, 2015. С. 35–38.
2. Драма // OnlyArt: Українська поезія та література. Дата оновлення: 2011. URL: <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/drama/> (дата звернення: 04.12.2024).
3. Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ: Музична Україна, 1983. 49 с.
4. Карабиць І. Спогади про заняття з Борисом Миколайовичем Лятошинським // Музика. 2015. № 3–4. С. 78–79.
5. Карабиць І. Сонати для віолончелі і фортепіано № 1, 2. Київ: Музична Україна, 2015. С. 3–17.
6. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ: Дух і Літера, 2017. 288 с.
7. Лятошинський Б. Лист до І. Ф. Карабиця від 20.12.1964 // Музика. 2015. № 3–5. С. 79.
8. Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / [Автор статей, составитель, собеседник М. Нестьева]. Киев, 2004. 265 с.
9. Сумарокова О. Віолончельна творчість І. Карабиця (в пошуках інтерпретаційних рішень) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 1999. Вип. 3: Музичне виконавство. С. 143–153.

References

1. Bidzhakova, N. & Morhunova, T. (2015). Vid redaktoriv [From the Editors]. In Karabyts, I. *Sonaty dlia violoncheli i fortepiano № 1, 2* (pp. 35–38). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
2. Drama. (2011). OnlyArt: Ukrainska poeziia ta literatura. Retrieved from <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/drama/> [in Ukrainian].
3. Yermakova, H. (1983). *Ivan Karabyts*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
4. Karabyts, I. (2015). Spohady pro zaniattia z Borysom Mykolaiovychem Liatoshynskym [Memories of Classes With Borys Liatoshynsky]. *Muzyka*, 3–4, 78–79 [in Ukrainian].
5. Karabyts, I. (2015). *Sonaty dlia violoncheli i fortepiano № 1, 2*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
6. Kyianovska, L. (2017). *Sad pisen Ivana Karabytsia* [The Garden of Songs by Ivan Karabyts]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
7. Liatoshynsky B. (2015). Lyst do I. F. Karabytsia vid 20.12.1964 [Letter to Ivan Karabyts from 20.12.1964]. *Muzyka*, 3–5, 79 [in Ukrainian].
8. Silvestrov, V. (2004) *Muzyka — eto penie mira o samom sebe... Sokrovennye razgovory i vzglyady so storony: besedy, staty, pisma* [Music Is the Singing of the World About Itself... Intimate Conversations and Insights From the Outside World: Conversations, Articles, Letters]. Ed. by M. Nestieva. Kyiv [in Russian].
9. Sumarokova, O. (1999). Violonchelna tvorchist I. Karabytsia (v poshukakh interpretatsiinykh risheh) [Cello Works by I. Karabyts (In Search of Interpretive Solutions)]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3, 143–153 [in Ukrainian].

Volodymyr Dorozhynskyi

**THE DEVELOPMENT OF A DRAMATIC ELEMENT IN IVAN KARABYTS'S SONATA
FOR CELLO AND PIANO NO. 1 (1968)**

Abstract. The article considers the development of the dramatic principle in Ivan Karabyts's Sonata for Cello and Piano (1968). The author explores the features of manifestations of the dramatic principle in the sonata genre in the second half of the twentieth century. The connection is revealed between the idea of the work and the creative aura of Borys Liatoshynsky, Ivan Karabyts's teacher. The article delineates the programmatic implications of the music that formed the basis for the development of the concept of the work. The study analyzes the formation of the key images of the work and the dynamics of their development. The author clarifies the essence of the conflict of the sonata's musical drama. The article traces the logic of the unfolding of musical events in the work. The study emphasizes the importance of timbre semantics for the formation of the dramatic principle and explores the distinctive features of the genre and style of the musical material.

Keywords: dramatic principle, drama, dramaturgy, sonata form, conflict concept, timbre semantics.

Стаття надійшла до редакції 04.11.2024