

Володимир Дорожинський

аспірант кафедри оперного співу, Національна
музична академія України імені П. І. Чайковського

Volodymyr Dorozhynskyi

postgraduate student, Ukrainian National
Tchaikovsky Academy of Music

e-mail: vdor107@gmail.com | orcid.org/0009-0009-9695-8267

Модерністський код часу у циклі «Пастелі» Івана Карабиця на слова Павла Тичини

The Modernist Code of Time in “Pastels” by Ivan Karabyts Set to the Poetry of Pavlo Tychyna

Анотація. Розглянуто модерністські принципи організації композиції та застосування новітніх технік у музичній мові циклу «Пастелі» І. Карабиця на слова П. Тичини (1970). З'ясовано, що авангардний підхід до реалізації композиторського задуму великою мірою обумовлений новаторським трактуванням слова у поезіях П. Тичини. Виявлено конфліктний план драматургії циклу, зосереджений на динамічній взаємодії імпресіоністично-барвистого інструментального і експресіоністично-напруженого вокального начал. Проаналізовано музичну мову з точки зору семантичної значимості окремих одиниць — лейтмотивів, лейтелементів, які впливають на розгортання ідейного плану концепції. Визначено додаткові змістові конотації, пов'язані з особистісними відчуттями молодого композитора, його внутрішніми переживаннями. Прослідковано розгортання основної конструктивної ідеї циклу, яка полягає у поступовому, але невпинному витісненні аполонійського, ладово упорядкованого інтонаційного начала елементами діонісійськи хаотичного інфернального тематизму, позбавленого мелодичного розвитку.

Ключові слова: вокальний цикл «Пастелі» І. Карабиця на слова П. Тичини, модерністський код, музична загадка, сонорні, імпресіоністичні, експресіоністичні прийоми музичної мови.

Актуальність теми дослідження. Від перших кроків освоєння композиторської майстерності і формування власної музичної мови юний Іван Карабиць виявляв цікавість до вокальної музики та можливостей поєднання поетичного слова зі звуковою інтонаційністю. Написані у 1960-х роках пісні, музичні обробки фольклорних зразків¹, були пошуками молодого митця у царині гармонійного сполучення музики і слова та підготували композитора до спілкування з високою концепційною поезією. У рік закінчення Київської консерваторії Іван Федорович уперше звертається до національної поетичної класики. У поемі для оркестру і баритону «Vivere memento» зроблено акцент на драматичному розгортанні полісміслового симфонічного простору композиції у живому дискурсі з геніальним Франковим словом. Вокальний цикл «Пастелі» на слова Павла Григоровича Тичини став першою лірико-поетичною звуковою замальовкою віршів класика української модерністської поезії початку ХХ століття.

Незважаючи на постійний інтерес І. Карабиця до камерно-вокальної музики, цикл «Пастелі» уперше детально аналізується з точки зору формування

оригінальної концепції, в якій утілено пошуки митця у царині композиційних принципів організації музично-поетичного жанру та їх реалізації засобами музичної мови. Спроба музикознавчої інтерпретації музичного тексту циклу створює фактор **новизни** розвідки.

Метою даної статті є дослідження новаторських прийомів у методах організації цілісності циклу, використанні сучасних технік композиції у музичній мові твору.

Аналіз досліджень за темою. У монографічних працях Г. Єрмакової [4], Л. Кияновської [6], дисертації О. Гуркової [6] знаходимо лише побіжні згадки про цей твір. У даній статті вперше детально розглядаються музичні особливості концепції твору.

Виклад основного матеріалу. 1960-ті роки знаменні активною пошуковістю у лабораторіях митців різних поколінь, а особливо — творчої молоді, відродженням креативного індивідуалістського струменя у мистецтві. У цей час з підкресленим пієтетом і захопленням духовна еліта нації відкриває для себе модерністичні шукання митців 1920-х. Одним з таких визначних явищ стала рання творчість Павла Тичини, осяяна

¹ «Импровизация» на слова В. Маяковського; пісні на слова А. Сироватського, В. Герасимова «Песня боевого содружества», «Песня о родной реке», «Солдатская мать», «Солдатские ночи» (1968), «Днепр» (1969); хорова обробка народної пісні «Ой засвіти, місяць» пам'яті М. Д. Леонтовича (1969), вокальний цикл «Три пісні на народні тексти» (1969).

прагненням до гармонійного співіснування особистості і Всесвіту («космічний оркестр»²), наповнена живим струменем сковородинської філософії життя (ідея злиття трьох світів — макрокосму (Всесвіт), мікрокосму (особистість), символічного світу слова (Біблія)). Її межовий характер позначений енергією молодого становлення (між юністю і зрілістю), різноспрямованістю багатоманітних модерністських впливів тогочасного європейського мистецтва (символізм, імпресіонізм, неоромантизм, неофольклоризм, пошуки у царині синтезу мистецтв), тиском соціально-історичних зсувів на свідомість художника, сформованого у першій третині минулого століття (Перша світова війна, становлення УНР).

Завдяки синестезії тичинівського юнацького слова (збірка «Сонячні кларнети», 1918, вірші 1920-х), у світлоритмічних образах поєднуються виражальні можливості різних видів мистецтва. Розспівний панритмічний омузикалений слововпис чи вербалізований звукопис допомагає у створенні символічних образів молодого поета-музиканта³. Знакова оболонка слова стає зовнішнім виявом його внутрішньої звукової енергетики, багатозначної смислової аури: «Слова здебільшого означають рух, настрої, колір, а передовсім — музичний тон, барвозвук. Єдина функція слова — не передавати зміст, а тільки озвучувати нагірню поетову радість, заповнювати простір межі дискретними спалахами авторського захоплення» [11, с. 2]. Поезія виявляється поштовхом і подразником для створення власного асоціативного ряду в уяві реципієнта, виникнення особистого враження від прочитаного, побаченого, озвученого вірша.

Пантеїстична живописна лірика чотиричастинного циклу поезій «Пастелі» П. Тичини (1917) відповідає загальному омузикаленому світотворчому тону збірки «Сонячні кларнети», до якої вона була включена у 1918 році. Багатозначність назви провокує до асоціацій чи то з живописною технікою — малювання м'якими кольоровими олівцями, чи то з відчуттями від ніжної, легкої, ненасиченої кольорової гами, чи то з особливим тістом (від. лат. *pasta* — тісто) — замісом відчуттів, звуків, тонів, рухів, ритмів, утворених магією слова. Застосування техніки вільного вірша (верлібру) звільняє від метро-ритмічної скутості римованих рядків, обов'язкового структурного обмеження стопами, ритмічної визначеності. У межах модерністської поезії кінця XIX — початку XX століття (творчість

ранньої Лесі Українки, С. Малярме, П. Верлена, О. Блока, М. Семенка, П. Тичини...) свобода верлібру дозволяє поетам освоювати нові виражальні можливості, приховані у звуко-інтонаційних, звуко-зображальних, конструктивних, графічних, асоціативних потенціях вербального ряду: «Модернізм шукає нових форм вираження індивідуального Я, нерозкритих можливостей слова (його сонорики, метафоричності), вводить еліптичність у словосполучення, їх розірваність аж до парадоксів, дає волю творчій фантазії, імпровізації» [2, с. 31].

У «Пастелях» простота і наївність сюжету походить від циклічного часопростору народного світогляду (ранок-день-вечір-ніч, що асоціюються з періодами життя людини: дитинство-юність-зрілість-старість). Смысл віршів озвучений яскравим рядом багатозначних метафор⁴, що «прагнуть подвоїти зображення, урівняти в правах пряме і переносне значення, виявити і показати багатовимірність світу» [7, с. 49]. Яскраві епітети⁵, прийом уособлення-алегоризації (надання рис живої істоти дню, вечору, ночі) розгортають щоденне колесо буття, яке обертається незалежно від людини та її особистих переживань. Маленькому поетичному світу кожної частини додають замкненості репризні повторення початкових рядків («Пробіг зайчик», «Випив доброго вина»), причому з кожною частиною довжина таких повторень збільшується (у першому вірші повторюється два слова, у другому — п'ять, у третьому — шість, у четвертому — сім), що посилює статичність й уповільнює розвиток.

Ще один прийом, який веде до порушення рівномірної ритмічної організації вербального ряду та сприяє імпровізаційності, полягає у зіставленні речень різної будови: на зміну повному вислову з підметом присудком, означеннями, доповненнями раптово приходять гранично скорочене речення або одне слово-речення, підкреслене знаками пунктуації (тире, двокрапки): «Півні чорний плащ ночі / Вогняними нитками сточують. / — Сонце — / ». Ступінь ритмічної свободи зменшується до кінця циклу задля уповільнення динаміки розгортання. Останній вірш складається зі схожих речень, і навіть з'являється рима рядків («Одвіку в снах / Мій чорний шлях»).

Сонорні ефекти розширюють чуттєве поле сприйняття текстів (наприклад, повторення слова «день-день-день-удень» у кожному другому рядку

² Під метафорою «космічний оркестр» мається на увазі «пантеїстичне вбирання в себе ритму і руху, і згуків з усього незмірного космосу» [5, с. 618].

³ Відомо, що Павло Григорович з дитинства був пов'язаний з музикою. Спочатку він співав у хорі духовної семінарії. Згодом — робота з хором в українському театрі М. К. Садовського (помічник хормейстера, 1916–1917). У 1920 поет співає у хоровій капелі «Думка». А згодом ініціює створення власного хору [10].

⁴ Метафори: зайчик ромашкам очі розтулює; а на сході небо пахне; півні чорний плащ ночі вогняними нитками сточують; одвіку в снах мій чорний шлях [9].

⁵ Епітети: чорний плащ, вогняними нитками, доброго вина, залізний день, чорний шлях [9].

другого вірша надає додаткової дзвонивої конотації образу, асонанси — «Колисково, колоски!» — кантиленної співучості).

Метод загадування загадок⁶, коли яскраві, звичні зорові і звукові образи (зайчик, півні, сонце, ромашки, флейти, колоски, шлях, м'ята, тополя) опиняються у незвичних смислових ситуаціях з порушенням традиційної логіки поєднання слів, утворюють нові, несподівані смислові конструкції, активізує фантазію, розкриває нову, оригінальну динаміку розгортання світобудови. Одночасний виклад різних думок («Розцвітайте, луги! — / : я йду — день — / Пасітесь, отари! — / : до своєї любові — день —») надає тексту рис поліфонічного розвою. А контрастні співставлення («Одвіку в снах / Мій чорний шлях. / Покладіть отут м'яти, / Та хай тополя шелестить») ведуть до емансипації образного парадоксу і створення неповторного поетичного світу циклу.

Неординарність мови поезій, неосяжне розширення смислових обріїв сприйняття вербального тексту завдяки синестезії, що сприяє залученню зорових, слухових, нюхальних і тактильних асоціацій, багатозначність підтекстів, прихованих за звичними словами-образами завдяки несподіваним конструктивним «перебудовам» лексики, фонетичним експериментам, «промовистим» знакам пунктуації, зацікавили молодих українських композиторів. У 1960–1970-х роках «Пастелі» надихнули на створення авангардних опусів Л. Грабовського (1964), Л. Дичко (1967), І. Карабиця (1970), Г. Ляшенка (1974)⁷.

Кожний з композиторів розгортає оригінальну концепцію під час створення вокальних циклів і застосовує конструктивні знахідки П. Тичини в організації і розгортанні поетичного тексту. У творі «Пастелі» для сопрано і чотирьох струнних Л. Грабовський особливу увагу приділяє сонористичним прийомам становлення, співзвучним фонетично-кolorистичним знахідкам поета. Застосування пуантилістичної фактури, флажолетних глісандо (перша частина — ранок), чітко ритмізованого кластерного руху з мелодекламацією (друга частина — день), відтворення образу «коливалося флейтами» тремолюючими вібраціями та «повітряними» хвилеподібними глісандо струнних з легким дотиком флажолетів (третя частина — вечір), зображення за допомогою мікроінтерваліки у партії струнних і тремтязого голосу старечого стогону ночі (четверта частина) демонструють у музиці динамічний пошук нових засобів виразності і технік організації фактури. Музикознавиця

Тетяна Новицька зауважує: «Подібно до того, як у віршах Тичини цілісний світ розпадається на окремі, схоплені уважним поглядом миттєвості, швидкоплинні настрої і враження, так і в музиці розкривається мікрокосмос кожного звука» [8].

У «Пастелях» Лесі Дичко відтворення архетипу кола стає провідною композиційною ідеєю циклу. Як символ циклічного часу, вічного повернення сонця зранку і відхід уночі, уявлення про життєдайне світило в образі кола, вона утілює найтиповіші елементи національного українського світогляду. Композиторка вводить музичний символ сонця — гамоподібну структуру, яка стає лейтмотивом усіх чотирьох романсів. Якісні перетворення цієї побудови свідчать про зміну життєвої енергії протягом доби. У музиці «Ранку» вона має звучання висхідного поступеневого ходу (схід сонця). У романсі «День» активне фактурне підсилення акордами та введення низхідного хроматизованого обернення-антитези в одночасовому контрасті знаменують процеси напруженої образної трансформації. Створення сонорних «зависань» звуків лейтелементу у романсі «Вечір» свідчить про завмирання фактурно-тематичного розвитку як відображення сповільнення життєвих процесів після заходу сонця. Містичний колорит «Ночі» обумовлений глісандовим примарним хроматизованим висхідним проведенням у високому регістрі гамоподібної структури на *rrr*, що лиш віддалено нагадує сонячний енергійний символ початку циклу. Застосування інтонаційно-тематичної символіки (втілення архетипу кола-сонця) стає в циклі одним з основних формотворчих принципів: «впровадження принципу кола на різних рівнях відбиває специфіку новаторської поезії раннього П. Тичини і сприяє цілісності концепції музичних “Пастелей” Л. Дичко» [1, с. 142].

У Івана Карабиця «Пастелі» стали приводом для музичних розмірковувань на тему загадок. Прийдешній день сповнений невизначеності, сподівань й очікувань. Що він принесе у світ: раціональне, ясне і гармонійне начало чи інтуїтивні сумніви, внутрішню неузгодженість, страх і відчай перед тим, що має відбутися у цей час? Загадка дня стає основною музичною темою «Пастелей» молодого композитора.

Зранку (перша частина) чарівний час народження світанку сповнений сподіваннями на гармонійну впорядкованість очікувань, на схід сонця — символу тепла, енергії, відновлення життя. Крізь кластерний сонор, що тремолює у партії фортепіано і нагадує коливання повітря у досвітній час, «пробиваються»

⁶ Дослідниця Марія Моклиця зазначає: «Гра автора з читачем — відгадування загадок, з яких складається кожен вірш циклу. Чому не світанок, а зайчик — головний образ першого вірша? Як півні можуть червоними нитками чорний плащ ночі сточувати? Де у ночі плащ? Як може залізний день пити вино? Які отари він пасе? Хто його любя? Що коливалося флейтами там, де сонце зайшло? Чому саме флейтами? Чому ніч нездужає? Чому її шлях чорний? Чиї сні супроводжують шлях ночі? Чим ніч можна укрити?» [7, с. 47].

⁷ У 1930 році цикл «Пастелі» поклав на музику К. Данькевич.

Andante

5 *p* 3 *p* *mf*

Про-біг зай-чик. Ди-вить-ся — сві-та-нок!

8 *p* 3 3 3 3

Си-дить, гра-єть-ся, ро-маш-кам о-чі роз-ту-лю-є.

13

Іл. 1.

елементи ладотональної впорядкованості, гармонічної узгодженості музичного тематизму (розв'язання тритонів у пуантилістичних вкрапленнях верхнього і нижнього регістрів спочатку з натяком на Фа мажор гармонічний — тт. 1–3, вступ, потім — на Соль мажор гармонічний — тт. 4–6, на розширений Ля мажор — тт. 7–8)

У контрастній поліфонії з сонорним і пуантилістичним елементом імпресіоністичного колориту інструментальної партії відбувається становлення вокальної музичної мови. В експресивному мелодизованому речитативі людського голосу (з несподіваним вигуком на малу деціма вгору на слові «світанок»⁸) у мікротематичних

побудовах зосереджені інтонації сумніву і невпевненості. Основними серед них є мотиви з висхідної великої і низхідної малої секунд⁹ (на словах: «Пробіг зайчик»), тритону («ромашкам»), які стануть лейтмотивами циклу. Напружений зміст музичної інтонації суперечить наївним образам тексту. Парадоксальне поєднання звукового і вербального рядів посилює ефект трагічного зламу свідомості, характерний для експресіоністського мистецтва, намагання розкрити несподівані підтексти звичайних слів і фраз. Таким чином, у першій частині солоспіву (тт. 1–10; див. іл. 1). закладено основні смислові сегменти музичної мови циклу, а також намічено

⁸ Тут радикально, в напружено-емоційному тонусі переосмислено початковий елемент вступу — співвідношення звуків фа першої октави — ля-бемоль другої октави з першого такту.

⁹ У нотації фа — соль — соль-бемоль композитор, можливо, хотів підкреслити риторичну фігуру «жорсткуватого ходу» — *passus duriusculus* — хроматичну інтонацію, що зазвичай є знаком душевного зламу і трагічного передчуття.

полістилістичну конфліктну взаємодію інструментальної і вокальної партій.

У другій частині початкового солоспіву у вокальній партії продовжується розвиток лейтеlementів: у секундових «зщепленнях» основного лейтмотиву мелодія поступово піднімається вгору. Сонорні кластери-арпеджіато супроводу разом з вокальною партією поступово охоплюють дедалі ширший діапазон завдяки висхідному руху верхніх голосів. У музичній тканині ніби відтворюється момент сходу сонця (тт. 11–13). Під час кульмінаційного вигуку-крику «Сонце» (тт. 14–15) на продовженому *ля2* інтонація вокальної партії несподівано спускається на ламентозний хроматичний стогін малої секунди вниз (*соль-дієз2*), підкреслюючи стан відчаю й розчарування. У зображальних елементах партії фортепіано (протягнуті розлогі сонори у нижніх голосах,

на такі яких випромінюють «блискітки» пасажів у верхньому регістрі, тт. 14–16) прихований хаос нагромадження секундових інтонацій основного лейтмотиву і ствердження атонального безладу наприкінці романсу. У заключному епілозі-резюме, побудованому на початкових інтонаціях («Пробіг зайчик»), пуантилістичний тритон у фортепіанній партії так і залишається без розв'язання-прояснення, заливаючись із трагічною невизначеністю секундового лейтмотиву.

У піднесеному образі другої частини («День») представлено новий етап взаємодії об'єктивного (природа) і суб'єктивного (особистість) начал. Основу фрази-епіграфу солістки, яка відкриває романс («Випив доброго вина»), складає динамізований секундовий лейтмотив. Перші звуки (терція *фа — ля*) відсилають до початкових тактів циклу з їх опорою на *Фа* мажор.

Andante
mf

Ви - пив доб - ро - го ви - на за-ліз - ний день.

Allegretto
f

legato
p *mf*

4 *mf*

Роз - цві - тай - те, лу - ги!

mp

7 *p*

: Я йду - день, день, я йду - день.

p *mp*

Іл. 2.

Poco andante
(sempre legato)

p

Ко - ли - ва - ло - ся флей - та -

p

ми там - де сон - це за - йшло.

riten.

Іл. 3.

Закінчення побудови рішучими висхідними терцієвими мотивами у пунктирному ритмі наче намагається подолати слабкі низхідні секунди всередині мотивів («залізний день», т. 2).

У трьох наступних стопах романсу, кожна з яких є динамізованим варіантом попередньої, розгортається картина чудового сонячного літнього дня («Розцвітайте, луги», тт. 3–7; «Пасітесь, отари», тт. 9–11; «Колисково колоски», тт. 14–17; див. іл. 2). Розширена тональність Мі мажор надає тематизму організаційної визначеності, впорядкованості. Після динамічного пасажу-злету партії фортепіано на інтонаціях епіграфу (т. 3) з'являється домінантсептакорд з секстою і розгортається секвенційний горизонтальний розвиток мотивів, з яких цей акорд складається — остигнатої фігури-тремоло з чистої квати і великої септими. Водночас відбувається мелодизація лінії басу. На тлі фортепіанної партії звучить піднесена мелодія голосу, яка з кожною строфою піднімається дедалі вище. Тематизм насичується світлим, захопленим настроєм.

Невпинний розвиток образу щоразу раптово переривається контрастним одноманітним мотивом

«залізного дня», який, мов неминуча реальність, наступає і загрожує світлотонним вимірам відчуттів сонячного настрою (тт. 7–9, 12–14, 17–19). Одноманітне «тупотіння» на інтонації великої секунди (фа — мібемоль) з підкресленням за допомогою акцентів, хорально-кластерної атональної фактури фортепіано, сонорного ефекту слова «день», що повторюється як неминучі кроки-дзенькіт загрозливої — залізної, бездушної — реальності.

Кульмінації піднесено-просвітленого (третя строфа, тт. 14–17) і залізної-об'єктивного образів (атональний пасаж зі стрімким розширенням регістрових меж та раптовим ударом кластеру-сонору, тт. 17–19) завершуються підсумковим соло вокальної партії («Випив доброго вина залізний день»), яке звучить на витриманій педалі кульмінаційного сонора. Результатом загального розвитку стало створення наприкінці виразної кантиленної мелодії голосу. Виструнчення усіх секундових «звивин», характерних для початкової вокальної побудови в епіграфі, у кантиленну поступеневу мелодичну фразу класико-романтичного зразка, яка складається з виразного висхідного «злету» (мала септима

сі-бемоль(1) — ля-бемоль(2)) з наступним низхідним заповненням, виразна опора заключного мелодичного звороту на гармонічний мажор з низхідним ходом-розв'язанням VI-VIb-V стверджують ідею прояснення і гармонічного злиття у «космічному оркестрі» внутрішнього стану ліричного героя і краси навколишнього світу.

Третя частина циклу («Вечір») — кульмінація барво-звукового імпресіоністичного колориту у циклі. На зміну активному драматичному розвитку енергійного дня приходить застигле враження зачарованого часо-простору вечірньої пори. Оstinатний мотив «коливання» у партії фортепіано (у першому і третьому розділі тричастинної репрізної композиції)

спирається на мікромотив великої секунди і малої терції. Підтриманий протягнутими розлогими акордами-арпеджіато (тт. 1–2), він звучить як самотній озвучений подих у вечірній тиші. Повертається основний секундовий лейтмотив циклу. Подвоєний у партії фортепіано квартами у високому регістрі, у контрапункті з оstinатною фігурою «коливання» він сприяє створенню стану застиглого замилювання і вслуховування у вечір, наче у вічність. Голос підхоплює і продовжує розгортати цей стан динамічного споглядання. Варіантна повторність двох вокальних побудов, заснованих на секундовому лейтмотиві (тт. 4–6, 7–8), рух інструментально-го супроводу, який у своєму ритмі розгортає варіантну

Andante

У-крий-те ме-не, у-крий-те, я-ніч ста-ра,

Più mosso

нез-ду-жа-ю, нез-ду-жа-ю. Од-ві-ку в снах мій чор-ний

шлях, мій чор-ний шлях.

f

cresc.

f

Іл. 4.

повторність початкових елементів, динамізують стан застигlosti і вечірнього завмирання природи (див. іл. 3).

У другій частині завдяки стакато, коротким форшлагам-стрибкам у низькому регістрі у звукообразальних прийомах відтворено утаємничені тихі легкі кроки, що наче підкрадаються («Навшпиньки вечір підійшов»). Тут продовжується розвиток експресивно-приреченого секундового лейтмотиву, що складає основу не тільки вокальної партії. У стихених кроках, пульсуючій ритмоформулі-«коливанні», яка то активізується, то затихає, основний лейтмотив проникає у гармонічний план солоспіву, формуючи секундові напливи-застигlosti в інструментальній партії (тт. 9–16)¹⁰. Тотальна хроматизація мелодичної лінії у вокальній партії відбувається завдяки «повзучим» уступами секундового лейтмотиву, який «стягує» інтонаційний тонус униз, у глибини смутку й невизначеності (тт. 13–15, «і на уста поклавши палець, ліг»). У тихих завмираючих інтонаціях підводиться підсумок становлення мелосу: хаотично-містична напруженість хроматики остаточно поглинає паростки тональної логіки, ясності й опорності.

У репризі просторовий ефект кварто-квінтових застиглих вертикалей у верхньому і нижньому регістрах у масивних дублюваннях підкреслюють секундовий лейтмотив смутку і безвиході. Дві побудови вокальної партії¹¹ є дзеркальним відображенням початку солоспіву. Порівняно з першою частиною вони проведені у зворотній послідовності: перша — від *мі*, тільки на октаву нижче, друга — від *сі-бемоль*. Окрім зниження тонусу вислову і посилення настрою завмирання і смутку, важливим є фінальне підкреслення звуків *ля* — *до* — *сі-бемоль* — *сі*. У них у єдиний знаково-смысловий мотивний комплекс смутку і надломленої свідомості об'єдналися анаграми прізвищ Бориса Лятошинського й Івана Карабиця¹².

Мороком темної ночі звучить музика останньої вокальної мініатюри. У страхітливих тритонових тремоло партії фортепіано у низькому регістрі, зчеплених секундами, підкреслено містичну напруженість, позбавлену будь-якої ладової організації. Пряма мова ночі у вокальній партії, її скарги і нав'язливі прохання («Укрийте мене, укрийте <...> нездужаю...») розгортаються на інтонаційному матеріалі жорсткуватого ходу основного секундового лейтмотиву. Опора музичної фактури на секунди у їх різних варіантах і тритони підкреслює експресію миті, у якій розвиток музичного матеріалу припиняється (див. іл. 4). Залишаються лише мотиви-символи страху (тритони), болі, скарги (хроматичні секундові ходи — різноманітні варіанти основного лейтмотиву, несподівані вигуки-зойки («мій чорний

шлях» — хід на велику септиму вгору), містичні потойбічні алюзії до вальсових кружлянь (у партії фортепіано у низькому регістрі з ритмічними «перебиваннями» верхнього і нижнього шару фактури — тт. 11–13, «Покладіть отут м'яти»).

Застигlostь характерна і для форми романсу в цілому. Тричастинна репризна композиція з розгорнутими першою і останньою частинами наче замикає образ у стані безвиході і приреченості. Заключні жалісні секундові інтонації, як і у третьому романсі, повертають слух до анаграми Бориса Лятошинського — Івана Карабиця (*сі-бемоль* — *ля-бемоль* — *ля*). Невизначеність і розгубленість звучання секундового лейтмотиву наприкінці створює ситуацію психологічного дискомфорту, внутрішньої невірніваженості душевного стану, характерної для експресивної манери циклу в цілому.

Висновки. У циклі «Пастелі» Івана Карабиця модерністський код часу розкривається через композиційні, стильові, стилістичні принципи становлення. На композиційному рівні застосування полісемантичної організації музичного простору з переважанням одночасового контрасту смыслових пластів і, водночас, їх щільною взаємодією лежить в основі формоутворення. Основне протиріччя розгортається між вокальною й інструментальною сферами, у яких опосередковано втілено напружене співіснування об'єктивного та суб'єктивного начал, переозначення сенсів буття у свідомих і підсвідомих проявах екзистенції.

На *стильовому* рівні сучасне музичне мислення розкривається через полістилістичне співставлення імпресіоністично барвистої, колоритної партії фортепіано та промовистого експресіонізму вокального музичного вислову. Завдяки тематичному контрасту, різниці у способах звуковисотної і ритмічної організації, символізації окремих елементів на *стилістичному* рівні композитор досягає динамічності розгортання та смыслової багатоплановості. Застосування в інструментальній партії сонорних, пуантилістичних прийомів, спроби досягнути гармонії в опорі на розширену тональність зіштовхується в одночасовому контрасті з принципово атональною, побудованою на лейтмотивах-символах зловісних передчуттів (хроматичний секундовий лейтмотив) та моторошних очікувань (інтонація тритону) вокальною мелодикою. У перших двох романах лірична особистість підпадає під чар мальовничих природних перетворень ранку — передвісника народження нової реальності, надпотужної енергетики дня (проникнення тональної організації і елементів кантиленності у вокальну партію). У наступних двох романах, з перемогою темряви над світлом, втрачаються і контури гармонійного

¹⁰ У результаті з'являються чотиризвучні кластерні утворення, які нагадують про початок циклу, коли з тремолоючих секунд склалися аналогічні співзвуччя.

¹¹ У третій частині повторюються слова першої.

¹² У прізвищі Карабиць «заховані» символи звуків а (ля), в (сі-бемоль), с (до).

ладотонального становлення тематизму. Експресивні інтонації основних лейтмотивів заповнюють усю музичну тканину. Хроматизація звукоряду з повною втратою потенцій до мелодичного розвитку, підкреслення особистісних анаграм-символів, які пов'язані у пам'яті молодого композитора з нещасними подіями недавнього минулого, надають становленню трагічних конотацій.

Символіко-трагедійна розгадка загадки дня набуває у циклі особистісних підтекстів. Ідея взаємодії об'єктивного і суб'єктивного начал, потрапляючи у вразливу свідомість молодого композитора, стає ще однією сходинкою до конструювання музичного модерністського коду 1960-х років, у різноголосому вирі мистецьких артефактів якого народжуються справжні, натхненні глибинним духовним життям одкровення.

Література

1. Городецька О. В. Українська музика 60-х років XX століття у контексті цілісності епохи : дис. ... канд. мистецтвознав. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. 213 с.
2. Грица С. Й. Верлібр у творчості Лесі Дичко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. № 4. С. 31–38.
3. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини XX століття: дис. ... канд. мистецтвознав. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 324 с.
4. Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ: Музична Україна, 1983. 49 с.
5. Єфремов С. О. Історія українського письменства. Київ : Femina, 1995. 685 с.
6. Кияновська А. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і Літера, 2017. 288 с.
7. Моклиця М. Ігрові методики аналізу тексту («Пастелі» П. Тичини) // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2022. № 20. С. 44–50. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2022.20.6>
8. Новицька Т. Слухати українську музику: «Пастелі» Леоніда Грабовського // The Claquers. Дата оновлення: 27.01.2023. URL: <https://theclaquers.com/posts/10881> (дата звернення: 10.02.2025).
9. О. Н. Павло Тичина «Пастелі» аналіз (паспорт) // Dovidka.biz.ua. Дата оновлення: 29.05.2024. URL: <https://dovidka.biz.ua/pavlo-tychyna-pasteli-analiz> (дата звернення: 10.02.2025).
10. Полканов А. А. Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів // Музичне мистецтво і культура. 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 63–73. DOI: 10.31723/2524-0447-2018-27-1-63-73
11. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави) // Освіта.ua. Дата оновлення: 07.08.2020. URL: <https://osvita.ua/school/literature/s/75768/> (дата звернення: 10.02.2025).

References

- Horodetska, O. V. (2009). *Ukrainska muzyka 60-kh rokiv XX stolittia u konteksti tsilisnosti epokhy* [Ukrainian Music of the 1960s in the Context of the Epoch's Integrity] [Candidate dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine] [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. Y. (2014). Verlibr u tvorchosti Lesi Dychko [Free Verse in Lesia Dychko's Work]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 4, 31–38 [in Ukrainian].
- Hurkova, O. M. (2016). *Tvorchist I. Karabytsia v konteksti zhanrovo-stylovykh tendentsii v ukrainskii muzyci ostannioi tretyny XX stolittia* [The Work of I. Karabyts in the Context of Genre and Stylistic Trends in Ukrainian Music of the Last Third of the 20th Century] [Candidate dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine] [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2017). *Sad pisen Ivana Karabytsia* [The Garden of Ivan Karabyts's Songs]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Moklytsia, M. (2022). Ihrovi metodyky analizu tekstu ("Pasteli" P. Tychny) [Game Techniques for Text Analysis ("Pastels" by P. Tychny)]. *Literary Process: Methodology, Names, Trends*, 20, 44–50. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2022.20.6> [in Ukrainian].
- Novytska, T. (2023, January 27). Slukhaty ukrainsku muzyku: "Pasteli" Leonida Hrabovskoho [Listening to Ukrainian Music: "Pastels" by Leonid Hrabovsky]. *The Claquers*. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/10881> [in Ukrainian].
- O. N. (2024, May 29). Pavlo Tychna "Pasteli" Analiz (pasport) [Pavlo Tychna "Pastels" Analysis (Passport)]. *Dovidka.biz.ua*. Retrieved from <https://dovidka.biz.ua/pavlo-tychyna-pasteli-analiz> [in Ukrainian].
- Polkanov, A. A. (2018). Typolohichni rysy kamerno-vokalnoi miniatiury u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [Typological Features of Chamber and Vocal Miniatures in the Works of Contemporary Ukrainian Composers]. *Music Art and Culture*, 27(1), 63–73. DOI: 10.31723/2524-0447-2018-27-1-63-73 [in Ukrainian].

- Stus, V. (2020, August 7). Fenomen doby (skhodzhennia na Holhofu slavy) [The Phenomenon of the Day (Ascent to Golgotha of Glory)]. *Osvita.ua*. Retrieved from <https://osvita.ua/school/literature/s/75768/> [in Ukrainian].
- Yefremov, S. O. (1995). *Istoriia ukrainskoho pysmenstva* [History of Ukrainian Literature]. Kyiv: Femina [in Ukrainian].
- Yermakova, H. (1983). *Ivan Karabyts* [Ivan Karabyts]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Dorozhynskyi V.

The Modernist Code of Time in “Pastels” by Ivan Karabyts Set to the Poetry of Pavlo Tychyna

Abstract. This article examines the modernist principles of compositional organization and the use of advanced musical techniques in Ivan Karabyts’ cycle “Pastels” (1970), based on the poetry of Pavlo Tychyna. The study finds that the avant-garde approach to realizing the composer’s vision is closely tied to Tychyna’s innovative interpretation of language. The cycle’s dramaturgical structure is revealed as a conflict-driven interaction between impressionistic, colorful instrumental elements and expressionistic, intense vocal elements. The musical language is analyzed in terms of the semantic significance of leitmotifs and leit-elements, which shape the conceptual and ideological development of the work. Additionally, the study identifies extra-musical connotations linked to the young composer’s personal emotions and inner experiences. Finally, the article traces the cycle’s central constructive idea—the gradual but relentless displacement of the Apollonian, mode-ordered intonational principle by elements of Dionysian, chaotic, infernal thematism, devoid of melodic development.

Keywords: vocal cycle “Pastels” by Ivan Karabyts set to the poetry of Pavlo Tychyna, modernist code, musical riddle, sonorous, impressionistic, expressionistic techniques of musical language.

Стаття надійшла до редакції 20.03.2025