

ДО 70-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ІВАНА ФЕДОРОВИЧА КАРАБИЦЯ

Кияновська Л. О.

Стиль Івана Карабиця

Серед українських композиторів другої половини ХХ ст. Іван Карабиць посідає вельми помітне місце і вирізняється власним, упізнаваним стилем. Його індивідуальні контури окреслюються як жанрово-тематичними пріоритетами, так і певними семантичними архетипами і відповідною до них системою виражальних засобів. На своєрідність композиторського письма І. Карабиця звертають увагу багато дослідників, адже творча спадщина митця будить різноманітні музикознавчі рефлексії, починаючи від 70-х років ХХ ст., особливо після прем'єри «Саду божественних пісень». Численні критичні й аналітичні матеріали, присвячені конкретним творам І. Карабиця і ширше – провідним жанрам у його спадщині, містять загальні спостереження над його стилем, дають можливість скласти досить повне уявлення про його творчість, адже кожен із дослідників звертає увагу на певні сутнісні характеристики. Наведу тільки кілька, на мою думку, особливо виразних, які стосуються образно-естетичних аспектів спадщини композитора:

«У вокально-симфонічних творах Івана Карабиця завжди присутнє тяжіння до понятійної конкретності, видовищності – на це спрямовані драматургічні функції оповідача, самостійна і досить активна роль поетичного компоненту, програмна точність музичного вираження, жанрова асоціативність, темброва драматургія і т. ін. “Театральність” у його ораторіях є все ж “метафоричним” поняттям, оскільки її дія виявлена у сфері суто концертних форм»¹.

«Творчий обсяг спадщини І. Карабиця свідчить: не запитує “Quo vadis?” – “Куди йдеш?” ХХІ століття, не має аналогій до гордого вшанування новацій узагалі й “нового мистецтва”, як то мали ми на початку ХХ століття. Українська музична ментальність внеском ретроромантичних прелюдій і “Музичних моментів” І. Карабиця заклала в культурний ґрунт вступаючого у свої права третього тисячоліття безмежну довіру до зробленого й осмисленого людством та однозначну спрямованість до гармонійного “вуалювання” антитез і силових упроваджень індивідуальної волі у спільноту ідеальних узгоджень культурних здобутків людей різних часів і ментальних орієнтирів»².

«Людина, розчавлена об'єктивними обставинами, втрачає власне обличчя, а суспільство – свою людяність і духовність, – такий вирок виносить І. Карабиць сучасності. Композитор ніби б'є на сполох, примушуючи людину зазирнути вглиб себе і знайти резерви для відродження»³.

¹ Терещенко А. Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70–80-х років ХХ століття / А. Терещенко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К., 2013. – С. 50.

² Маркова О. Твори Івана Карабиця у стильовій симультанності української музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття / О. Маркова // Там само, с. 75.

³ Берегова О. Стильова палітра останніх камерно-інструментальних опусів Івана Карабиця / О. Берегова // Там само, с. 109.

Я умисно обрала досить контрастні, «на різних поверхах розташовані» (Всеволод Задерацький) спостереження над стилем І. Карабиця, щоб в ескізному зрізі показати різноманітність думок, які викликає його музика. Проте до цих поглядів на індивідуальний стиль І. Карабиця додамо ще кілька міркувань, породжених тривалішим заглибленням у перебіг його життєтворчості, спираючись на засади музичної антропології, яка узгоджує весь соціокультурний контекст, національні й історичні парадигми з художнім доробком представників цієї епохи і середовища. Оскільки І. Карабиць усе життя був дуже тісно пов'язаний зі своїм оточенням, чутливо резонував на виклики «місця і часу», а свою творчість мислив у цілеспрямованій проекції на суспільство, до того ж, тонко відчував як національну природу інтонації, так і звуковий образ сучасного світу, – такий підхід у пошуках дефініції його індивідуального стилю видається цілком доречним. У зв'язку з цим варто звернути увагу на кілька суттєвих передумов його художнього світогляду.

Передусім вважаємо за необхідне викласти свої рефлексії щодо провідних естетичних засад, впливів і пріоритетів, які сформували стиль композитора. Не завжди митці охоче діляться цією інформацією, але тут маємо чітко сформульовані композитором естетичні пріоритети, особливо ясно визначені у листі до Вірка Балея. Оскільки лист ще не опубліковано, дозволю собі процитувати його більший фрагмент:

«Дорогий Вірко! Як композитор я формувався у 60 – 70-і роки під враженнями від музики минулих часів та музики ХХ століття. З властивістю молодості бував дещо категоричним в оцінках зв'язку між традиційним і новим.

Хотілося більше “свіжого повітря”. У радянські часи ми здобували фундаментальну освіту, але не були достатньо інформовані, що діється у багатогранному музичному світі. Треба було багато долати на цьому шляху. Гадаю, що тут є підстава не вважати себе консерватором. Подальший мій творчий шлях не відрізнявся прихильністю до застарілого, віджилого, ворожим ставленням до нового, прогресивного.

Моїй музиці, я гадаю, притаманне прагнення до синтезу різних музичних джерел. Я переконаний, це може давати несподівані вирішення багатьох художніх завдань. І це не є еkleктика, а спосіб мислення.

Стоячи на порозі нового тисячоліття, дивимося уперед, прогнозуємо, а також оцінюємо та аналізуємо минуле.

Ми усі стомлені “бігом” і тому не спішимо проститися з тим, що було... А було дуже багато такого, без чого нам не вижити у новому часі. Можу тому усе більше хочеться писати щиріше, зрозуміло багатьом, водночас лишаячись собою...

На мою думку, Малер, Лятошинський, Стравинський, Шостакович, “нововіденці» та деякі сучасні композитори – це ті імена, що мають вплив на мою музику. Синтетичний вплив.

Найважливішими своїми творами (а у цьому мене переконує їх активне життя) вважаю: Концерт для хору та оркестру “Сад Божественних пісень”; Симфонія “5 пісень про Україну”, 2-й концерт для оркестру, 3-й концерт для оркестру; Симфонія для струнних»¹.

Прикметно, що всіх композиторів, яких він називає (можливо, частково за винятком І. Стравинського) за всієї різноплановості й відмінності їхніх стилів, еволюції музичної мови, розмаїтості жанрів і тематичних сфер, поєднує одна спільна ознака: пасіонарність світовідчуття, у тому сенсі, у якому її колись сформулював Лев Гумільов, зокрема спостережена ним властивість пасіонарності, яка виявляється в «непереборному

¹ Лист Івана Карабиця до Вірка Балея, кінець 1990-х років. – Архів родини І. Ф. Карабиця.

внутрішньому устремлінні до цілеспрямованої діяльності»¹. Я ще додала б до цього почуття великої відповідальності, сказати б, місійності тих творчих одкровень, які названі митці виносять на суд суспільства. «Я – інструмент, на якому грає Всесвіт», – стверджував Густав Малер², маючи на увазі свою гіперчутливу поставу щодо гармонії і дисгармонії духовної атмосфери свого часу.

Водночас, важко уявити собі більш точний і нещадний портрет своєї епохи в понурих реаліях радянської дійсності, аніж той, який створив у симфоніях, камерно-інструментальних опусах і сценічних візіях Д. Шостакович. Це твердження можна вважати правомірним і щодо творчості вчителя І. Карабиця Бориса Лятошинського, додавши до трагічних колізій незалежної особистості в тоталітарному світі, спільних із Д. Шостаковичем, ще потужний пласт творчості, породжений українською фольклорною традицією і спадкоємністю національної професійної школи.

Загалом, «позакон'юнктурна» позиція композиторів, на яких свідомо орієнтувався І. Карабиць, їх готовість радше конфронтуватися з офіційно прийнятими канонами мистецтва, аніж зрадити свої переконання й ідеали, була йому дуже близькою. Другою предиспозицією, яка сформувала його індивідуальний стиль, була школа, його педагоги – Борис Лятошинський і Мирослав Скорик. На виняткову прив'язаність і відданість І. Карабиця першому своєму Метру, Борису Миколайовичу Лятошинському, звертають увагу всі, кому доводилось спостерігати їх спілкування або хто просто добре знав Івана Федоровича. Мабуть, цей особливий зв'язок став можливим ще й завдяки певній близькості натур. Як митець і педагог, Б. Лятошинський був дуже принциповим і непохитним у своїх переконаннях. Учень Рейнгольда Глієра в Київській консерваторії, він з юних років захопився найсучаснішими в ту епоху (перед Першою світовою війною і до початку 1930-х років) художньо-естетичними напрямками, серед яких найбільший вплив на нього справили експресіонізм і почасти символізм. Ці захоплення набули відображення в індивідуальній манері його письма, яка тяжіла до жорстко дисонантних співзвуч, долання тональної визначеності, аж до відмови від експонування основних функцій ладотональності, напруженої ритмічної пульсації, загущеності реєстрово-тембральних барв, конструктивності тематизму, щільності фактурної тканини.

Власне, такий жорстко-експресивний, позбавлений лірико-сентиментальної чуттєвості образ свого трагічного часу й авторитарного суспільства Б. Лятошинський відобразив у масштабних полотнах трьох перших симфоній, у кількох фортепіанних і камерних опусах. У повоєнних творах під тиском критики за «формалізм», чи, що вірогідніше, у природній еволюції від радикалізму юності до гармонії та рівноваги зрілого віку композитор приходив до мудрої просвітленості і нового гармонійного світовідчуття, особливо у «слов'янських» симфонічних поемах, увертюрах, концерті, у вокально-хорових полотнах на слова О. Пушкіна, Т. Шевченка, А. Міцкевича. Але незалежно від міри радикалізму музичної мови, яку він застосовував відповідно до задуму певного твору, Б. Лятошинський ніколи не переставав бути митцем-інтелектуалом найвищого рівня, який чутливо відгукується на новітні віяння. Він і надалі дратував ортодоксальних послідовників соціалістичного реалізму справді європейською широтою світогляду, послідовним нонконформізмом.

¹ Гумилев Л. Этногенез и биосфера Земли / Л. Гумилев ; [под ред. В. С. Жекулина ; Ленингр. гос. ун-т]. – 2-е изд., испр. и доп. – Л. : ЛГУ, 1989. – С. 252.

² Письмо Густава Малера Анне Мильденбург, Штейнбах-на-Аттерзее, 18 июля 1896 г. // Густав Малер. Письма. Воспоминания. – М. : Музыка, 1964. – С. 201.

Чого вартує лише його незмінна зацікавленість польською культурою, фестивалями авангардної музики «Варшавської осені», дружба з Гражиною Бацевич та іншими польськими композиторами в останні роки життя, його потреба бути в курсі всіх визначних музичних подій! Зрозуміло, що клас такого педагога не міг не сформуватись в опозиції до пануючої системи і не міг не відгукнутись на виклики «хрущовської відлиги», яка припала на «осінь патріарха» і на творчу весну його талановитих учнів, зокрема й на одного з наймолодших серед них – Івана Карабиця.

Наприкінці 1950-х – на початку 1960-х років довкола Майстра зібралась група учнів-одномудців, які в недалекому майбутньому стануть дисидентами, одразу потрапивши в задушливу атмосферу брежнєвської стагнації 1970-х – початку 1980-х років. Вони будуть жорстоко покарані за своє вільнодумство, кожен по-своєму: Валентин Сильвестров (нар. 1937), Леонід Грабовський (нар. 1935), Віталій Годзяцький (нар. 1936), Володимир Губа (нар. 1938), на кілька років молодші за них Євген Станкович (нар. 1942), Олег Кива (1947–2008). З ними активно стали спілкуватись також студенти інших факультетів, передусім диригент Ігор Блажков і його дружина музикознавець Галина Мокреєва. Згодом цих композиторів музикознавці визначать як «київський авангард». «Мотором», ідейним натхненником групи був диригент Ігор Блажков, який мав особисту відвагу листуватися з «буржуазним відступником» І. Стравінським і представниками музичної культури «загниваючого Заходу», зокрема й композиторами-авангардистами П'єром Булезом й Едгаром Варезом. Він усякими мислимими і немислимими способами отримував записи найсучасніших за композиторською технікою творів з фестивалю «Варшавська осінь», таким чином прорубавши для молодих адептів композиції «вікно в Європу».

Саме в це оточення молодих і талановитих українських композиторів і виконавців на чолі з Метром потрапив І. Карабиць 1963 року, вступивши до Київської консерваторії. Його одразу сприйняло інтелектуально-творче співтовариство київського авангарду як «свого», одномудця, який має такі ж погляди на мистецтво і такі ж зацікавлення та широкий світогляд. Швидкоплинне дихання творчої свободи, хай і вельми нетривалої і обмеженої, пробудило в них живе зацікавлення експериментуванням. Цьому сприяли і такі знакові події тих років, як, наприклад, приїзд І. Стравінського 1962 року, несподівана можливість хоч зазирнути у світ нової музики завдяки щорічному фестивалю авангардної музики «Варшавська осінь», особистим зв'язкам Б. Лятошинського в польському композиторському середовищі, а також завдяки «народним умільцям», які пристосовували допотопні радіоприймачі, щоб ловити «вражі голоси» західних радіостанцій, зокрема й музичних. Це, однак, і в ті часи було досить ризиковано, як згадуватимуть з часом видатні українські митці.

Оцінюючи загально творчу домінанту школи Б. Лятошинського, «київського авангарду», нею сформованого, підкреслимо не тільки схильність до авангарду, бажання постійно йти в ногу з часом, ламаючи канони офіційного радянського мистецтва. Це була, передусім, школа вірності собі і своїм естетичним та етичним переконанням, суворе й самовіддане служіння Музиці з великої літери, нехтування кон'юнктурою, якою б привабливою вона не видавалась і які б райдужні перспективи не обіцяла.

Після відходу Б. Лятошинського (1968) для більшості з його вихованців постало надто болюче і гостре запитання: хто міг би перейняти клас Метра, не порушивши його творчих принципів, підтримуючи свободу творчої думки і залишаючи молодим композиторам право писати не за канонами «соціалістичного реалізму», а так, як вони відчувають і бачать картину сучасного звукового світу? І, на щастя, саме в ці роки з'явився такий педагог: мислячий, сучасний, знаючий, ерудований, який, як і Б. Лятошинський, добре орієнтувався в сучасних композиторських техніках і новітніх

естетичних напрямках. Ідеться про Мирослава Михайловича Скорика, який 1966 року переїхав працювати в Київську консерваторію. У його класі й продовжив навчання І. Карабиць. М. Скорик залишався одним із найближчих його друзів до останніх днів, а після його відходу плекав розпочаті ним справи, зокрема перейняв керівництво фестивалем «Київ-Музик-Фест», очолив журі конкурсу юних піаністів імені І. Карабиця в його рідному Артемівську.

М. Скорик також став знаковою особистістю в житті студента-композитора, він багато в чому визначив його індивідуальні духовні пріоритети в недалекому майбутньому. Естетичні ідеали і професійні настанови педагога І. Карабиць сприйняв дещо в іншому ключі, ніж творчі засади Б. Лятошинського, проте загалом вони були для нього не менш важливими. Якщо Б. Лятошинський був для нього найвищим авторитетом, життєвим прикладом художньої та етичної досконалості, то М. Скорик став добрим другом, перед яким він почувався вільно, комфортно, адже між ними була невелика різниця у віці – сім років. І. Карабицю, вочевидь, імпонував його демократизм, широка ерудиція, інтелігентність, витончене почуття гумору, захоплення не лише фольклором чи авангардними техніками, а й розважальною музикою – чого вартував лише створений ним ансамбль студентів Львівської консерваторії імені М. Лисенка «Веселі скрипки», для якого він писав репертуар у стилі рок-н-ролу, блюзу, твісту й інших, настільки ж «буржуазних» стилях¹.

Педагогічні і художні засади обох менторів Івана виявились напрочуд плідними, стали натуральним імпульсом до його творчих гіпотез і спроб, що виявилось як в інструментальних (більше авангардних), так і в хорових і вокальних (більше неофольклорних) творах студентського періоду. Адже в класі Б. Лятошинського, а згодом М. Скорика студенти не тільки здобували професійний фундамент своїх сміливих задумів, усебічну підготовку в галузі інструментовки, форми, фактури, гармонії і поліфонії. Вони набували водночас і певних естетичних установок сучасного митця, здатного мислити актуальними категоріями, винахідливо користуватись інноваційними прийомами композиторської техніки. Цей досконалий комплекс знань, професійних навичок, а головне – світоглядних засад, відчуття власної креативності чутливо сприйняв І. Карабиць і зумів у майбутньому його органічно розвинути.

Третій рівень, без урахування якого неможливо зрозуміти творчість І. Карабиця, це його культурно-просвітницька заангажованість. Його близьке оточення знало й цінувало цю рису його особистості: «Карабиць був діячем культури, у прямому сенсі цих слів, діячем нового покоління – із сучасним, широким поглядом на світ, тим, що вмів передбачати спрямовані вже у ХХІ столітті тенденції його розвитку, а тому мислити і чинити далекоглядно стратегічно»².

¹ Не можу тут не поділитись особистою рефлексією: 1998 року, уже в грудні, у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського святкували 60-річчя М. Скорика. В аудиторії № 36 зібрались шанувальники його таланту, лунали його твори, виголошувались промови, а І. Карабиць підготував сюрприз: зі студентами виконав естрадні пісні М. Скорика 1960-х років. І треба було бачити, з яким шармом студентки (а це були здебільшого дівчата) різних факультетів імітували вільну імпровізаційну манеру виконання блюзів, як натхненно пританцювали при тому! І чомусь глибоко врзалась у пам'ять картина: І. Карабиць стоїть біля фортепіано, ледь помітно посміхаючись, стежить за всім, що відбувається, а потім сам починає підспівувати. У цій сцені, як я тепер це оцінюю, було щось глибоко символічне, основним сенсом цього дійства для І. Карабиця було, вочевидь, відтворення неповторної атмосфери перших років його знайомства і спільних занять із М. Скориком.

² Ермакова Е. Ескиз об Іване Карабице / Г. Ермакова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К., 2013. – С. 28.

Прекрасно орієнтуючись у проблемах виконання нових творів, їх сприйняття певною аудиторією, він ясно уявляв кінцевий звуковий результат, як і можливий вплив на публіку. Частково спрямуванням на виконавців і на певний контингент слухачів можна пояснити ясність і чіткість форми творів композитора, прекрасне відчуття тембральних і просторово-фактурних можливостей різних камерних складів, оркестрової палітри, виражального потенціалу голосів – як сольних, так і в хоровій тканині, драматургічного розвитку тощо. Організаційна діяльність, активна включеність у реалії музичного життя України на різних етапах її розвитку, з усіма його досягненнями і відкриттями, але й з болісними випробуваннями і лакунами, не могла не позначитись на творчих задумах і манері композиторського висловлювання І. Карабиця. Неслушно вважати таку чутливість до духовних потреб суспільства кон'юнктурністю – це був інтелектуальний та емоційний контакт із виконавцями і слухачами.

Таке розуміння виявилось і в національно-просвітницькому модусі творчості митця, у його прагненні представити українську музичну культуру загалом, свої художні ідеї зокрема неповторною і, водночас, природною складовою світового духовного простору. Провідна ідея його життєвого й естетичного світогляду виявилась з однаковою силою і переконливістю як в усіх його творах, так і в промоції й організації таких знакових для України музичних форумів, як «Київ Музик Фест» і Міжнародний конкурс піаністів імені В. Горовиця. Але, як слушно вказує М. Копиця, «<...> особливості І. Карабиця як діяча не можна звести до однієї-двох потужних акцій у розбудові культурного організму в Україні. В архіві композитора є чернетка середини 1980-х років, у якій зафіксовано його функціональні обов'язки громадського призначення – це і багатоскладова робота у Спілці композиторів, на українському і загальносоюзному рівні, праця у товариствах “Знання” і “Дружби і культурного зв'язку з зарубіжними країнами”, у правлінні Фонду культури і Фонду допомоги у ліквідації аварії на Чорнобильській АЕС <...> робота голови Київського міського джаз-клубу <...> Перелік можна продовжувати»¹.

З цього національно-суспільного покликання композитора, яке він сприймав як свою місію і велику життєву мету, походить і одна із засадничих особливостей композиторського письма, у якому, окрім зазначеної ясності, логічної завершеності форми, турботи про виконавців, відбилася ще й послідовна трансформація національного первня як у фольклорному, так і професійному (у сенсі спадкоємності історичних традицій) вимірах. Свого часу композитор дуже болісно пережив ситуацію, про яку неодноразово згадував у пізніших розмовах та інтерв'ю: «Згадую, як кілька років тому Спілка композиторів колишнього Союзу відрядила мене до Аргентини. Якось за вечерею в ресторані офіціант запитав моїх аргентинських колег, звідки я. Йому відповіли, що з України. Він трохи подумав і запитав: “А де це? Біля Алжиру?”. Усі розсміялися, усміхнувся і я. Усміхнувся гірко, з болем у душі. Не знати про Україну, про Київ? Як же це так? Чи ми того не варті?»². Він не просто вболівав над нею, а з властивою йому цілеспрямованістю вирішив – і здійснив вельми успішні кроки на цьому шляху! – виправити це принизливе для образу українців у світі становище. Відомо, що наслідком цієї настанови став «Київ Музик Фест», а у творчості – знаходження «точки золотого перетину» національно-характерних елементів і універсальних знаків, притаманних сучасному інтонаційному словнику епохи. Прагненням вписати українську спадщину і сучасний доробок у світову панораму як її органічний сегмент визначено всю професійну діяльність митця.

¹ Копиця М. Аура пам'яті / М. Копиця // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К., 2013. – С. 17.

² Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест». 1990–1999. Матеріали преси, фото-документи, програми / упоряд. М. Копиця, Г. Степанченко. – К., 1999. – С. 6.

Нарешті, останньою важливою передумовою становлення індивідуального стилю І. Карабиця, а відтак, і ключем до його розуміння, є, безперечно, особистісна характеристика, весь психологічний склад, який винятково цілісно й послідовно відобразився як у тематичних, жанрових, образно-емоційних пріоритетах творів, так і в манері письма композитора. У збірнику статей, спогадів і матеріалів «Vivere memento», опублікованому невдовзі після відходу митця у вічність, вміщено багато влучних спостережень друзів і колег І. Карабиця над його характером. Наведу лише два з них, які вельми прозорливо вказують на глибинний зв'язок особистості композитора з його творіннями, на відображення внутрішньої сутності митця в його інтонаційній візії світу: «Іван Федорович, при такій досить стриманій зовнішній манері поведінки, був людиною глибоко пристрасною, що підтверджує багато сторінок його творчості. Якщо додати до такої характеристики ще і гостре почуття гумору, то мимоволі відчуваєш спільність між ним та його вчителем – Борисом Миколайовичем Лятошинським»¹. «Людська постать Івана Карабиця була дуже своєрідна, і його музичний стиль був, у якійсь мірі, відображенням характеру. У житті Іван був дуже “правильний”, – мав свої установки, не був екстравертним – свої почуття і переживання не виносив назовні. Він рідко йшов на компроміси і старався бути принциповим у своїх вчинках. Він ніколи не був «богемний», як деякі його колеги, і прожив життя гідно і гарно»². Наведено ті фрагменти спогадів, у яких наголошено на зв'язку «людина – творчість». Інші колеги і друзі згідно наголошують і на інших рисах характеру, на нашу думку, найяскравіше відображених у його композиторському стилі: висока внутрішня самоорганізація, стриманість, деяка відособленість, потреба в усамітненні й самоконцентрація, небажання демонструвати свої досягнення і перемоги, чутливість, вразливість, відданість (ідеалам, друзям, учителям), витончене почуття гумору, певна дистанційованість у спілкуванні як вияв інтелігентності, релігійність, глибока віра, яка виявлялась, між іншим, в етичності поведінки, спирає на духовні ідеали.

Усі ці, відзначені усіма, хто зустрічався і добре знав композитора, риси особистості, трансформувались у його стилі як доволі безпосередньо (витончені й диференційовані лірико-емоційні відтінки як відображення вразливості й чутливості натури), так і опосередковано: схильність до «золотої середини», паритетність інноваційного – традиційного, графічна викінченість партитур, за усього драматизму деяких творів – уникання надто відвертих експресіоністичних засобів вираження, збереження певної «етичної дистанції», які б трагічні образи не розкривались у музиці, прагнення до просвітлення, утвердження позитивного ідеалу навіть за найбільш напруженого розгортання інтонаційних подій.

Тільки враховуючи згадані предиспозиції (спадкоємність певних музично-історичних традицій, реакції на суспільно-культурні виклики актуального середовища, особистісно-психологічна парадигма), можна розпочати докладний аналіз і узагальнення провідних засад стилю І. Карабиця. У межах статті доведеться уникнути аналітичних етюдів, розгляду знакових артефактів, ідентифікованих зі стилем, точніше, – з «образом музики» І. Карабиця, враховуючи значний аналітичний спектр досліджень про його музику. Натомість, центральне місце посідатимуть певні художньо-естетичні й етичні дефініції, які висуваємо як гіпотезу щодо стильової належності творчої спадщини композитора, точніше – як припущення і міркування про своєрідність художнього мислення і висловлювання видатного українського композитора.

¹ Герасимова-Персидська Н. «Ми не встигли сказати, що його любимо» / Н. Герасимова-Персидська // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К., 2013. – С. 31.

² Скорик М. Спогади учня / М. Скорик // Там само, с. 201.

Митець зізнався у своїй спадкоємності з визначними симфоністами першої половини ХХ ст. Якщо сприймати його визнання надто прямолінійно, то, по-перше, слід було б розглядати його стиль у руслі неоекспресіонізму *versus* неоромантизму, наголошуючи перевагу суб'єктивного «оголеного нерву» у візії сучасного світу. Тут одразу виникає запитання, наскільки стилю І. Карабиця відповідали б визначення, які дають: Ія Барсова стилю Г. Малера: «Між двома полюсами – найгострішим усвідомленням конфлікту людини і світу і утвердженням гармонії – простягнуті всі силові лінії малерівської творчості»¹; Кшиштоф Меєр – Дмитра Шостаковича «Послідовне оперування темними барвами надає цій музиці (Десятої симфонії – Л. К.) песимістичного і пригнобленого тону; це один із найбільш типових прикладів трагізму, який відіграватиме в мистецтві Шостаковича щоразу більшої ролі»², чи засадам стилю Б. Лятошинського: «На симфоніях помітне шекспірівське бачення драматичних колізій, а саме: епічна суворість протистоїть ліричному напруженню почуттів, а загострений психологізм зливається з високою трагедійністю конфліктів»³.

Дозволю собі сконфронтувати ці дефініції зі спостереженням В. Задерацького над стилем І. Карабиця, який вловлює одну із сутнісних прикмет стильової сутності митця: «І. Карабиць належить до числа митців, в основі мислення яких лежить “академізм” як почуття врівноваженого засвоєння того, що впливає з глибин історичної традиції мистецтва і одночасно з посиляннн інноваційних спалахів, які постійно виникають на поверхні історичного часу, що саме переживається»⁴. Основна «зона незбігання», таким чином, стосується способу вираження емоцій, який у музиці І. Карабиця є стриманішим, глибше захованим і спрямованим на пошук точки опори, рівноваги всіх полюсів смислу – емоційних, асоціативних, паритету основних категорій, оскільки весь хід розгортання інтонаційних подій завжди скерований у нього до світла.

На відміну від названих симфоністів ХХ ст., І. Карабиць значно повніше і природніше розкриває себе в інших жанрових вимірах – концертах, камерно-інструментальних композиціях, масштабних вокально-симфонічних і хорових полотнах. Очевидно, йому була ближчою конкретніша персоналізація образної сфери, пов'язана з роллю солюючого інструмента в діалозі з оркестром, і вербальний компонент у відтворенні авторського задуму. І хоч спадщина майстрів-симфоністів, поза сумнівом, мала істотний вплив на світогляд і художні цінності І. Карабиця (особливо Б. Лятошинського), її переосмислення у його творчості відбувається далеко не однозначно і досить своєрідно. Найяскравішим прикладом цієї тези є Концерт для фортепіано з оркестром № 3 «Голосіння».

Перевтіленням фольклорного коду голосіння (одного з найтрагічніших, завжди імпровізаційних, індивідуально виконуваних жанрів) у моделі концерту, який історично склався як алегорія діалогу-змагання «героя», тобто віртуозного сольного інструмента, з усім зовнішнім оточенням, з масою оркестру, передбачено несподівану «семантичну інтригу» завдяки зіставленню контрастного емоційно-асоціативного наповнення фольклорного і концертного полюсів твору. «Голосіння» – це вражаючий за зрілістю зразок нового типу мислення, який походить із рідного фольклору, передусім

¹ Барсова И. Симфонии Густава Малера / И. Барсова. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 22.

² Meyer K. Szostakowicz / Krzysztof Meyer. – Warszawa : PWM, 1972 – S. 123.

³ Ляшенко І. Музичний світ Б. Лятошинського / І. Ляшенко // Збірка матеріалів міжнародної теоретичної конференції, присвяченій 100-річчю з дня народження Б. Лятошинського. – К. : Центр-музінформ, 1995. – С. 9.

⁴ Задерацкий В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица / В. Задерацкий // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К., 2013. – С. 47.

із кобзарської думи, що не так очевидно, але, безумовно, тут закладено, і, звісно, із плачів, заплачок (в оригіналі – причитаний, *Л. К.*) і “голосінь”. Слово “голосіння” виняткове, воно неадекватне – не плач, не замовляння (в оригіналі – причет, *Л. К.*), у ньому, як у жанровому типі, є щось своє. І ось з великою художньою силою Ваня втілює це у своєму вражаючому і, я переконаний, безсмертному творінні. Хоча цей твір – про смерть, він водночас і про безсмертя»¹.

Концерт «Голосіння», як і всі зазначені жанрові пріоритети, підводять до ще однієї важливої дефініції стилю І. Карабиця: його різноманітно осмисленої, природної для його образного світу спадкоємності з культурою і всім духовним космосом українського бароко. Це твердження начебто лежить на поверхні, бо кожен, хто розглядав доробок композитора, не міг пройти повз його сквородинство, початок творчого шляху з «вершини джерела» – із «Саду божественних пісень». Але це лише вершина айсберга, адже барокова складова його стилю набагато об'ємніша.

Від традиції бароко походить низка засадничих музично-виражальних засобів в індивідуальній манері композитора. Назвемо і систему жанрових пріоритетів (хоровий концерт, програмні камерно-інструментальні твори, причому бароковими символами позначені як жанри – прелюдія і токато, триптих-фантазія, так і самі назви – наприклад, «Introductio and collisio» чи Друга соната для віолончелі та фортепіано, написана в одночастинній циклічній формі зі вступною Прелюдією та завершальною «Постлюдією»), і схильність до яскравих раптових протиставлень контрастних полюсів.

Прихильність І. Карабиця до поліфонічного типу викладу теж пов'язує його з бароковою традицією. Варто згадати про створення певних індивідуальних «риторичних фігур», тобто наскрізних ритмоінтонаційних комплексів, інспірованих однією з генеральних ідей його творчості або відповідних до обраного словесного тексту. Вони виявляються упізнаваними в різних авторських версіях, і, водночас, теж апелюють до барокового музичного мислення. Навіть у циклі двадцяти чотирьох прелюдій, які, на перший погляд, природніше вписуються в романтичну традицію (Ф. Шопен – О. Скрябін – С. Рахманінов), переважає саме барокове розуміння прелюдійності як *prae-ludus*, тобто перед-гри. На це вказує і переважаючий тип тематизму, і надто значна роль поліфонічного викладу в циклі. На це звертає увагу С. Мірошніченко: «Вражає майстерність, з якою композитор органічно вводить поліфонію: підголоскову, контрастну, імітаційну. Причому також на всіх рівнях: композиційного прийому, форми, жанру, експозиційному, серединному, репризному, зв'язковому, заключному; імпровізаційному, тематичного показу розгортання тощо; однотемності, багатотемності, лінії, остинато, органного пункту тощо»². На цю властивість художнього мислення, як на питому для стилю композитора і по-різному виявлену в багатьох інших творах, теж указують дослідники: «Ретельно відбираючи поліфонічні структури, що існували протягом століть, І. Карабиць наповнює їх сучасним строем інтонування та індивідуально-неповторною авторською лексикою. В трьох симфоніях, квартеті, фортепіанних прелюдіях, ораторіях, хоровому концерті – тобто в творах різних жанрів композитор застосовує різноманітні прийоми імітаційної, контрастно-тематичної та народно-підголоскової поліфонії»³.

Слушність запропонованої гіпотези опосередковано підтверджують і ранні фортепіанні твори кінця 1960-х років, зокрема мікроцикл «Прелюдія – токато», у

¹ Бялик М. Встречи с Иваном Карабицем / М. Бялик // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К., 2013. – С. 37.

² Мірошніченко С. Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця / С. Мірошніченко // Там само, с. 147.

³ Гамова І. Про поліфонію в Другій сонаті для віолончелі і фортепіано / І. Гамова // Там само, с. 120.

якому, незважаючи на тогочасну юнацьку fascinaцію нововіденськими інноваціями у сфері музичної мови, відчуваються алюзії до барокових прототипів. Ознаки барокової стилістики помітні і в багатьох інших опусах композитора, зокрема у програмній символіці й відповідній до неї виражальній системі Триптиха для струнного оркестру, одного з найцікавіших камерно-інструментальних творів І. Карабиця. Принципами національного Бароко у його багатстві і повноті музичних смислів яскраво позначено не лише концерт «Сад божественних пісень», а й «П'ять пісень про Україну», «Молитву Катерини» та інші. Хоча ні в інтерв'ю, ні в особистих матеріалах композитора не доводилось натрапити на твердження про схильність до бароко, однак надто багато ознак його творчості – від вибору жанрів до трактування інструментів, від образної символіки до типів фактури – вказують на деякі пріоритети його художнього мислення, споріднені з епохою, яка стала однією із кульмінацій у розвитку національної духовності.

Завершуючи міркування про необарокові елементи стилю І. Карабиця, варто звернутись до проблеми експресії у його творчості. Можна пояснити переважаючий емоційний стрій його музики за допомогою естетики афектів, витвореної добою Бароко. Ця дефініція розкриває сутність цього художнього явища: певну універсалізацію, узагальнення вираження емоцій, які швидше представлені як символ певного почуття, зрозумілий усім, а не як суто особистісний, нерідко автобіографічний (як у романтиків) образ. Тут знову можна згадати «Голосіння», яке, за слушним спостереженням М. Бялика, здійснює несподівану і вражаючу модуляцію наприкінці зі світу глибоко особистісного – до того вічного барокового *vanitas*, що долає людське страждання: «Яка вражаюча знахідка в кінці! Це не людський голос, який вніс би душевну теплоту, не орган, який підніс би нас до Бога, а відсторонений, якийсь чужий для оркестру тембр фортепіано, який переводить у зовсім інший, потойбічний вимір, і водночас у ньому наявна незвичайна, ледь холоднувата краса!»¹. Проте до того ж ряду емоційно-універсальних образів належать «Молитва Катерини», четверта частина з «П'яти пісень про Україну», деякі з фортепіанних прелюдій – тобто цей один із наскрізних знаків творчості композитора, один із провідних знаків-афектів і Третього фортепіанного концерту «Голосіння», й інших версій «оплакування», які трапляються у кількох творах композитора (зокрема в циклі «Мати» на вірші Б. Олійника), очевидно, кореспондує з ляментозністю, одним із перших, описаним у літературі, провідним бароковим афектом, власне, музичним втіленням *vanitas*.

Незважаючи на вагомість необарокового елементу у стилі І. Карабиця, не наважилася б представити його як чистого «неокласика», оскільки більшість неокласиків ХХ ст. якраз і орієнтувались на барокові моделі. Його стильові орієнтири набагато різноманітніші, про що свідчать і ранні, позначені експериментальним пошуком фортепіанні твори – і прикладні жанри театральної й кіно музики (вписаний у русло національної популярної пісні й академічного солоспіву вокальний цикл «Мати»), і вишукана рефлексія «Музики з Вотерсайду». Такий потяг до багатовимірності, різнорідності, різнополюсності міг би провокувати до тлумачення низки пізніших творів І. Карабиця в колі постмодернізму. Але в це коло композитор ніяк не вписується: надто серйозно, переконано й відповідально ставиться він до духовних послань минулого й сучасності, які переосмислює у власному художньому світі і з якими вступає в діалог. При найуважнішому вслуховуванні у фортепіанний концерт «Голосіння» чи в «Музику з Вотерсайду» в них важко «упіймати» якесь зверхнє ставлення сучасника, збагаченого досвідом останніх десятиліть, озброєного такими знаннями і технічними можливостями, яких навіть не уявляли собі митці недавнього минулого. Тому І. Карабиць не надто полюбляє гротеск і

¹ Бялик М. Встречи с Иваном Карабицем // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К., 2013. – С. 37.

екстравагантність, епатаж і провокативність, притаманні постмодерністичним візіям світу, він так і не купив ніколи квитка в королівство кривих дзеркал.

Отже, на завершення статті сформулюємо колізію, яка, щодо творчості І. Карабиця, має знайти своє аргументоване вирішення:

1. Композитор починав як один із наймолодших представників «київського авангарду», але вже від кінця 1960-х – початку 1970-х років, конкретно, від Першого фортепіанного концерту і «Саду божественних пісень», вийшов на свій шлях. Частково, особливо у творах з національною тематикою, його стиль кореспондує і з «ною фольклорною хвилею», але і її визначальні естетичні й виражальні принципи він сприймає досить опосередковано. Уже згадувалось про роль необарокового сегмента в системі художніх зацікавлень композитора. Якщо додати до цього вільне володіння сучасною естрадною манерою, досконале відчуття музично-ілюстративного ряду в кіно і театрі, багатозначність філософської символіки у слові й звуці таких творів, як опера-ораторія «Київські фрески», «Музика з Вотерсайду» чи «Віо-серенада», то отримуємо авторську візію, практично, усіх наявних художніх парадигм другої половини ХХ ст. Але яку «серцевину» індивідуального стилю містить ця представницька панорама?

2. Оскільки творчість І. Карабиця, принаймні, на нашу думку, не належить до постмодерну, то чи існують уже усталені стильові дефініції для її визначення?

3. Якщо складно відшукати відповідну естетико-стильову категорію, яка б найточніше відповідала індивідуальному стилю композитора, то, очевидно, варто скласти певну комплексну характеристику, яка б відобразила різноманітні стильові вектори творчого процесу митця. Водночас у такій характеристиці варто враховувати духовно-естетичні доміанти місця і часу, які хвилювали українську творчу інтелігенцію в епоху, яка стрімко змінювалась. Відтак, для інтелектуальної еліти нації інші провідні напрями діяльності й інші художні аспекти формуються у стагнаційні 1970-ті роки, у переломні кризові для соціалістичного ладу 1980-ті роки, у перше десятиліття незалежності. Це твердження цілком може стосуватися діяльності І. Карабиця, який чутливо реагував на суспільні й національні імпульси свого часу. Отже, «кодою» поданого матеріалу є зазначення деяких провідних ліній, наскрізних для творчого шляху митця.

Історизм – один із наріжних каменів української культури, його роль особливо зростала в періоди жорстоких переслідувань національного руху і стагнації. Історична тематика, яку заново порушили шістдесятники, передусім у літературі, набула цікавого втілення в музиці. Крім знаменитого «Саду...», цю лінію у творчості І. Карабиця втілено у таких творах, як «П'ять пісень про Україну», «Молитва Катерини», опера-ораторія «Київські фрески». Серед творів, у яких історична парадигма не вербалізована, – цикл 24 прелюдій, Квартет-поема, триптих для струнного оркестру та інші.

Інтеграція у світовий культурний простір – надзвичайно важливий постулат української творчої інтелігенції, особливо, починаючи з 1980-х років ХХ ст. У творчості І. Карабиця ця тенденція розпочинається ще у 1960-і роки, як і попередня лінія, пов'язана із впливом Б. Лятошинського та «київським авангардом», виникла як природна реакція на герметичність соціалістичного реалізму. Сутінки радянської системи дещо підняли залізну завісу і впустили в культурне (зокрема й «провінційне» українське) середовище нові культурно-мистецькі віяння. Перші роки Незалежності висунули кілька нагальних завдань, у вирішення яких з усією енергією заангажувався І. Карабиць як композитор і організатор. Перше з них полягало у гідній презентації української музичної культури у світі – не як екзотичної етнографічної з'яви поза європейським контекстом, а як органічної складової світового художнього процесу. Друге передбачало присвоєння актуальних естетичних норм і канонів, недоступних раніше через ідеологічні обмеження. І в цьому полягав сенс третього, чи не найважливішого кроку української композиторської школи після 1991 р.! – це присвоєння мало відбуватись не як запізніла гонитва за західними цінностями, а як взаємопроникнення й син-

тез із національними традиціями, мало набути багатовимірною індивідуального втілення у творчості кожного митця. Власне, у руслі інтегративних процесів найактивніше розвинувся український постмодерн, який нерідко набував форм захоплюючої гри, пришвидшеного одночасного засвоєння багатьох відкриттів світової культури, які з жадібністю неофітів сприймали митці 1990-х років, особливо молодша генерація.

В І. Карабиця процес інтеграції, а точніше, співвіднесення «питоме – універсальне» можна окреслити такими епітетами: «урівноважене, рівно вартісне, конструктивне, гармонійне». Починаючи безпосереднім засвоєнням додекафонної техніки, із плином часу митець тяжіє до яснішої гармонійної манери висловлювання, природно вбираючи різностильові знаки і сучасні художні тенденції, щоразу ясніше усвідомлюючи своє творче *credo*. Вельми переконливим прикладом інтеграції стилю І. Карабиця у світовий духовно-інтелектуальний контекст видається ціла низка творів, починаючи від ранніх фортепіанних опусів, нав'язаних «нововіденцями», незважаючи на концерти для оркестру, «Віо-серенаду», фортепіанні п'ять мініатюр, – і до одного з останніх циклів – «Музика з Вотерсайду».

Ще однією дуже важливою ознакою стилю І. Карабиця вважаю його етичну складову. Хоча, на перший погляд, може видатись, що у поданому ряду цей пункт належить до «некоректної класифікації», загалом до іншого спектру категорій, однак, це поверховий погляд, згідно з яким духовну сутність людини і принципи її ремесла не можна порівнювати. На моє переконання, не лише можна, а й необхідно – у певному аспекті й з урахуванням усіх пересторог¹. Слід підкреслити, що в цьому конкретному випадку морально-екзистенційна позиція І. Карабиця мала надто істотний вплив на його творчість. Зокрема видається, що саме ця етична домінанта насамперед відвернула його від захоплення постмодерном, скерувала у бік визначених художніх традицій, тематичних пріоритетів і, почасти, самої манери письма. Як виразний зразок його спадщини, у якому емпатія виявилась як один із найсильніших стимулів творчості, можна навести вокальний цикл «Мати» на вірші Б. Олійника. Він містить п'ять номерів, у кожному з яких *образ жінки, яка дає життя*, постає в іншому ракурсі, взаємодоповнюючи смисловий ряд: мати – Батьківщина – родоначальниця – берегиня – страдниця. Композитор для кожного із символів материнства знаходить відповідну манеру інтонаційного висловлювання, хоча водночас зберігає і деякі спільні ознаки авторського письма.

Отже, підсумовуючи стислий аналіз стилю І. Карабиця і водночас намагаючись відповісти на запитання, що становить «колізії» його стилю, визнаємо: сучасне мистецтвознавство і музикознавство у їх культурологічних і філософсько-естетичних вимірах усе ще перебувають у пошуку точної стильової дефініції всього, що переступає через постмодерн. Відтак, може, не варто квапитись з остаточним «стильовим ярликом» усієї множинності творчих відкриттів І. Карабиця, а дослухатись уважніше до тих художніх послань, які він адресував сучасникам і нащадкам, брати до уваги деякі провідні «вектори смислу» (зазначені у статті і зауважені іншими дослідниками його творчості), погоджуючись із конклюденцією філософа Сергія Кримського (краянина і друга композитора), викладеною у книзі «Під сигнатурою Софії» щодо українського світовідчуття з його кордоцентризмом загалом, але цілком відповідною і для розуміння музики І. Карабиця: «сприйнявши серцем, можна осягнути розумом»².

¹ Мається на увазі неприпустимість одновимірною підходу до зіставлення «митець – людина». Адже є багато прикладів, коли творчість, зокрема й музична, тих митців, у яких моральні переконання суттєво розходились не лише з християнськими, а й із загальноприйнятими гуманістичними цінностями, хоч у чомусь програє іншим за своєю художньою вартістю. Між *homo socialis* і *homo creativus* далеко не завжди можна поставити знак рівності.

² Кримський С. Під сигнатурою Софії / Сергій Кримський. – К. : ВД «КМА», 2008. – С. 291.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера / И. Барсова. – М. : Сов. композитор, 1976. – 496 с.
2. Берегова О. Сильова палітра останніх камерно-інструментальних опусів Івана Карабиця / О. Берегова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 108–118.
3. Бялик М. Встречи с Иваном Карабицем / М. Бялик // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 34–38.
4. Герасимова-Персидська Н. «Ми не встигли сказати, що його любимо» / Н. Герасимова-Персидська // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 31–33.
5. Гамова І. Про поліфонію в Другій сонаті для віолончелі і фортепіано / І. Гамова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 119–125.
6. Гумилев Л. Етногенез и биосфера Земли / Л. Гумилев ; [под ред. В. С. Жекулина ; Ленингр. гос. ун-т]. – 2-е изд., испр. и доп. – Л. : ЛГУ, 1989. – 496 с.
7. Ермакова Г. Эскиз об Иване Карабице / Г. Ермакова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 20–30.
8. Задерацкий В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица / В. Задерацкий // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 44–58.
9. Копиця М. Аура пам'яті / М. Копиця // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 9–19.
10. Кримський С. Під сигнатурою Софії / Сергій Кримський. – К. : ВД «КМА», 2008. – 387 с.
11. Лист Івана Карабиця до Вірка Балея, кінець 1990-х років. – Архів родини І. Ф. Карабиця.
12. Ляшенко І. Музичний світ Б. Лятошинського / І. Ляшенко // Збірка матеріалів міжнародної теоретичної конференції, присвяченій 100-річчю з дня народження Б. Лятошинського. – К. : Центрмузінформ, 1995. – С. 7–14.
13. Маркова О. Твори Івана Карабиця у стильовій симультанності української музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття / О. Маркова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 69–74.
14. Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест». 1990–1999 : матеріали преси, фотодокументи, програми / упоряд. М. Копиця, Г. Степанченко. – К., 1999. – 272 с.
15. Мірошніченко С. Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця / С. Мірошніченко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 136–149.

16. Письмо Густава Малера Анне Мильденбург, Штейнбах-на-Аттерзее, 18 июля 1896 г. // Густав Малер. Письма. Воспоминания. – М. : Музыка, 1964. – С. 201.

17. Скорик М. Спогади учня / М. Скорик // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 200–202.

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

19. Meyer K. Szostakowicz / Krzysztof Meyer. – Warszawa : PWM, 1972 – 240 s.

Кияновська Л. О. Стиль Івана Карабиця. Висвітлено індивідуальні особливості стилю І. Карабиця; окреслено жанрово-тематичні пріоритети, семантичні архетипи і відповідну до них систему виражальних засобів. Зосереджено увагу на головних предиспозиціях духовного становлення митця: спадкоємності певних музично-історичних традицій, передусім необарокових та фольклорних, а також на засвоєнні принципів ново віденської школи; реакції на суспільно-культурні виклики середовища, специфічній особистісно-психологічній парадигмі. Визначено три доміанти світогляду і творчого письма композитора: історизм, інтеграція у світовий культурний простір, етична складова.

Ключові слова: індивідуальний стиль, концерт, необароко, інтегративні процеси, етична складова.

Кияновская Л. А. Стиль Ивана Карабица. Освещены индивидуальные особенности стиля И. Карабица; очерчены жанрово-тематические приоритеты, семантические архетипы и соответствующая им система выразительных средств. Сосредоточено внимание на главных предиспозициях духовного становления художника: преемственности определённых музыкально-исторических традиций, прежде всего необарочных и фольклорных, а также на усвоении принципов нововенской школы; реакции на общественно-культурные вызовы актуальной среды, специфической личностно-психологической парадигме. Определены три доминанты мировоззрения и творческого письма композитора: историзм, интеграция в мировое культурное пространство, этическая составляющая.

Ключевые слова: индивидуальный стиль, концерт, необарокко, интегративные процессы, этическая составляющая.

Kyuanovska L. O. The Style of Ivan Karabyts. The article deals with the individual features of I. Karabyts's style; outlines the genre and thematic priorities, semantic archetypes, and the according system of expressive means. The emphasis is put on the leading predispositions in the spiritual formation of the artist: the continuity of certain musical and historical traditions, especially neo-baroque and folk, as well as mastering the principles of the new Viennese school; the response to the socio-cultural challenges of the environment, the specific personality-psychological paradigm. The three dominant philosophy and creative points of the composer are identified as historicism, integration into the global cultural space, an ethical component.

Keywords: individual style, concert, neo-Baroque, integrative processes, an ethical component.