

конкурентоспроможності, переконливості і швидкості сприйняття. Авторський виставковий плакат більш лояльний до відступів від цих принципів, він ближче до образотворчого мистецтва, і вільного творчого самовираження автора-проектувальника.

Висновок. На основі розгляду останніх світових тенденцій в графічному дизайні соціального плаката, зазначено наступне: в сучасній дизайнерській практиці все частіше проектується форми соціального плаката, що володіють ознаками технологічної та проектної інноваційності. В якості професійного орієнтира інноваційної проектної діяльності затверджується теза про те, що новизна, дотепність і оригінальність дизайну повинні, в першу чергу, працювати на залучення максимальної уваги до соціальної проблеми, а не на відсторонену красу дизайнерського втілення. Соціальна проблема і реалізація задуми повинні бути взаємопов'язані з загальнолюдськими цінностями.

Отже, сучасний соціальний плакат безперервно розвивається та розширює свої функціональні та семантичні сфери реалізації, пропонуючи графіку-дизайнеру широкі можливості інноваційного пошуку і забезпечуючи високий комунікативний ефект у вирішенні соціальних проблем. Аналіз сучасного стану соціального плаката в Україні і за кордоном дозволив зробити висновок про необхідність розширити сфери застосування плаката за рахунок використання новітніх технологій друку, нестандартних, часом радикально-альтернативних підходів. Це означає, що настав час скорегувати традиційне розуміння плаката як паперово-листового об'єкта графічного дизайну.

Список літератури:

1. Геращенко Л. Психологія реклами. М.: АСТ, 2006. 298 с.

2. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть. Изд. 2-е, доп. М.: Издательство «Европа», 2006. 320 с.

3. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини ХХ століття: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку: автореф. дис. д-ра мистецтвознавства: 17.00.05 // Нац. акад. образотв. мистец. та архіт. Київ, 2008. 38 с.

4. Павловская Е.Э. Дизайн рекламы: поколение NEXT. СПб: Питер, 2004. 320 с.: ил.

5. Пуртова О. Дэвид Карсон: «Работа должна тронуть ваше сердце» // Identity, №7, 2006, с. 120-125.

6. Сбітнева Н. Ф. Історія графічного дизайну: навч. посіб. // Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2014. 224 с.

7. Чижиков В.В. Дизайн и культура: Монография. М.: МГУКИ, 2006. 361 с.

8. Чернявский В.Г., Кузнецова І.О., Чегусова З., Кара – Васильева. Синтез мистецтв. К.: НАУ, 2011. 320 с.

9. Элементы стиля. Под ред. С.Кэлоуэй. Изд. 2-е, доп. и переработанное. Пер. с англ. М.: ООО «Магма», 2006. 592 с.

10. Энциклопедия дизайна. Концепции. Материалы. Стили / Фиелл Ш., Фиелл П.; пер. с англ. А.В.Шипилова. М.: АСТ: Астрель, 2008. 192 с.

11. Якушик А. Лаборатория рекламы, маркетинга и public relations: Альманах. М., 2005. едотова Л. Н. Социология массовой коммуникации. М., 2002. 236 с.

12. Carson D. 2nd sight: Grafik Design After the End of Print. Text by Lewis Blackwell. Laurence King. London, 1998. 192 p.

13. Foster J. New masters of poster design: poster design for the next century. Rockport Publishers, Inc., 2006. 256 p.

14. Frutiger A. Signs and Symbols. Their Design and Meaning. Van Nostrand Reinhold. New York, 1989.

Копелиук О. О.

*Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри спеціального фортепіано.
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

ФОРТЕПІАННІ МІНІАТЮРИ ІВАНА КАРАБИЦЯ: ГЕНЕЗИС КОМПОЗИТОРСЬКИХ ШКІЛ

Kopeliuk Oleg

PhD in musicology

*Associate professor at the special piano department
Kharkiv National I.P.Kotlyarevsky University of Arts*

PIANO MINIATURES BY IVAN KARABITS: GENESIS OF COMPOSER SCHOOLS

Abstract. The article is devoted to the insufficiently studied music works of Ivan Karabits, which he left as his heritage. In particular, the author talks about piano miniatures. The peculiarities of the individual composing technique are traced through the projection of the invented "genetic code", which in turn comes from the different composing schools of B. Lyatoshynsky and M. Skoryk. The aura of dedication to the Master is revealed through

reflecting the creative methods in the field of artistic dialogue. The author analyzed the communicative function of improvisational searches of I. Karabyts. The role of jazz art in the social and cultural spheres of Ukraine was outlined.

Анотація. Статтю присвячено маловивченим сторінкам творчої спадщини Івана Карабиця, а саме фортепіанним мініатюрам. Особливості індивідуальної техніки письма простежуються крізь проєкцію винайденого генокоду, що в свою чергу йде від різних композиторських шкіл Б. Лятошинського та М. Скорика. Ауру присвяти Вчителю розкрито через відображення творчих методів у полі мистецького діалогу. Визначено комунікативну функцію імпрізаційних пошуків І. Карабиця. Окреслена роль мистецтва джазу в соціо-культурному просторі України.

Keywords: I. Karabits, B. Lyatoshynsky, M. Skorik, school, genetic code, gene, jazz, stylistics, phenomenon.

Ключові слова: І. Карабиць, Б. Лятошинський, М. Скорик, школа, генокод, ген, джаз, стилістика, феномен.

Вступ. Ім'я Івана Федоровича Карабиця пов'язано з потужним розквітом музичної культури України останньої третини ХХ століття. Відмінною рисою Івана Карабиця став універсалізм як спосіб пізнання світу, як свідцтво таланту та великого обдарування. Універсалізм митця проявився у відмінному керуванні всіма сферами життєдіяльності, до яких він належав. Близькі результати його можливостей відбивались абсолютно у всіх мистецьких галузях, які розкривали його постать, випромінюючи бездонність його таланту: як музиканта і неперевершеного композитора, талановитого педагога Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, організатора та художнього керівника визначних міжнародних проєктів (фестивалі «Київ Музик Фест» та «Київські літні музичні вечори», конкурс піаністів пам'яті В. Горовиця), диригента і музично-громадського діяча, інтелектуального менеджера, прекрасного піаніста і джазового імпрізація.

Постановка проблеми обумовлена необхідністю дослідити генокод двох композиторських шкіл на матеріалі фортепіанних мініатюр Івана Карабиця через систему творчих координат «Вчитель-учень» (Б. Лятошинський-І. Карабиць, М. Скорик-І. Карабиць).

Матеріалом дослідження обрано фортепіанні твори «Варіація на тему Б. Лятошинського» (1968-69), джазові п'єси «Самотність», «День за днем», «Елегія» (1984).

Аналіз останніх досліджень та публікацій виявив певний фактаж ціннісних суджень щодо творчості Івана Карабиця в цілому. Серед останніх наукових праць слід вказати кандидатську дисертацію О. Гуркової у якій досліджено його камерно-вокальну та інструментальну музику (2017) [1], та монографія знаного музикознавця Л. Кияновської [2], в якій представлений найбільш повний на сьогодні «портрет художника в інтер'єрі епохи». Проте в цих працях не міститься проблема

виявлення генокоду на матеріалі фортепіанних мініатюр І. Карабиця.

Метою дослідження є виявлення творчого генокоду, який йде від професійних композиторських шкіл Б. Лятошинського та М. Скорика.

Виклад основного матеріалу. У студентські роки І. Карабиць немов «вривається» в творчу молодіжну хвилю Києва. Його вчитель Б. Лятошинський помічає у юнака певний талант, «свіжість» думки і неймовірно тонкий внутрішній світ. Хоча навчався юнак у Майстра відносно недовго (1963-1964, 1967-1968 рр.)¹, проте головними постулатами у всій життєтворчості Івана Карабиця, як продовжувача професійної композиторської школи Бориса Лятошинського², стали – честь, свобода духу, щирість творчих шукань. Морально-етичний погляд на життя обумовив і формування найкращих рис їх духовної діяльності.

Звертаючись до творів, що належать до аури присвяти, виокремимо – «**Варіацію на тему Б. Лятошинського**», яку І. Карабиць написав після раптової смерті Вчителя. У знайденому архіві композитора не вказаний рік створення даного твору, але імовірно (за словами вдови композитора – М. Д. Копиці³) варіація була написана одразу після смерті Бориса Миколайовича – тобто в період між 1968-1969 роками. Цікавим здається і задум композитора щодо жанрового визначення; це не в повному розумінні жанр – варіації, а лише одна варіація. Чому І. Карабиць пише лише одну варіацію? І. Карабиць захоплювався циклом «Відображення» (1925 р.) Б. Лятошинського, неодноразово грав його сам та аналізував композиторський стиль майстра. Тема варіації І. Карабиця дійсно виходить з витоків циклу Б. Лятошинського, тим самим являє собою алюзію до теми з першого номеру циклу. Але не тільки тема з першого номеру циклу стає творчим орієнтиром для молодого композитора, скільки

¹ З 1964-1967 роки. композитор служить в армії.

² Імена вихованців Б. Лятошинського назавжди увійшли до золотого фонду української національної культури другої половини ХХ століття — І. Шамо, Л. Грабовський, В. Годзятський, Є. Станкович, В. Сильвестров, Л. Дичко, І. Карабиць та ін.

³ Маріанна Давидівна Капиця – доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, авторка багатьох наукових праць присвячених творчості та епістолярній спадщині Бориса Лятошинського.

однозначно тема вступу першої частини з симфонії № 4 *b-moll* Б. Лятошинського. Дійсно, маестро Лятошинський впроваджує квартові закличні інтонації з характерним триольним ритмом з внутрішнім пунктиром, завдяки чому ці дві теми стають досить схожими.

Обрання теми, на нашу думку, також не випадкове: перша тема з вступу симфонії характеризується лаконізмом своєї ритмоінтонаційної формули, яка виражає драматизм у її концентричності, напрузі, завдяки чому швидко запам'ятовується. Беручи головну інтонацію теми – триольну ритмо-інтонаційну формулу з характерним пунктиром, І. Карабиць створює саму тему варіації. Квартовість, як інтервальний модус теми визначає її спрямованість, рішучість дії (кварти в обох партіях рук – *d-g+c-f-a-d+g-c-g-c+c-f-d-g+c-f*). Рішучість першої теми, інтонації – відповіді, які між собою протиставляються в різних регістрах фортепіано, акцентованість та потужна динаміка, а далі поліфонічність викладу голосів визначили фактори симфонічного мислення І. Карабиця. Секвенційний рух шістнадцятими, канонічного за типом спрямування, призводить до акцентованості багаторазових прим, які мають синкоповані ритмоформули (акцентуація прим спостерігається і в фіналі 4 симфонії). Глісандовані пасажі також знаходять своє місце і в дзеркалі теми вступу з симфонії (струнні). Алюзію до заключної партії першої частини віднаходимо в кінці теми, де симфонічно та повнокровно звучать акорди у своїх ладових змінах – *C dur/moll* та хроматизовані *zm. b4* з неочікуваним тональним зворотом в кінці – *B-dur*. Тобто, як бачимо, І. Карабиць наслідує основні інтонаційні ключі симфонії Б. Лятошинського, створюючи на них тему своєї зворотньої «варіації-відповіді». Варіація І. Карабиця на тему починається з тихих глибин нижнього регістру інструменту. Залишаючи триольність, але вже без пунктирного ритму та кварто-квінтови інтервальні абрис, які ніби віддзеркалюються в поетапному викладенні між партіями рук, композитор визначає головні інтонаційні ідеї теми – скерованість, сконцентрованість, рух. Кварто-квінтови інтервали в партіях рук на зміненому штриху – *stacatto*, нерівномірність долевих акцентів окреслює в темі танцювальну рису. Поступове накладення звукових тонів (принцип складання динаміки) призводить в своєму підсумку до кластерного звучання, в характерній остинатній формулі – восьма та дві шістнадцяті – призводить до регістрових перекличок триольної початкової теми на *f*. Алюзія до З.П. вирішується акордовим записом, як це і було надано в самій темі, але вже не в *C-dur*, а на тон нижче – *B-dur*. Жорсткі дисонанси, що вилетені в рух акцентованих прим, загалом відображають нещадний, зловісний дух, який завершує варіацію.

Одною з особливих якостей творчості Івана Карабиця можна вважати джазову стилістику. Після смерті Б. Лятошинського, Іван Карабиць продовжуючи своє навчання у київській

консерваторії, а далі в творчій аспірантурі в класі Мирослава Скорика (1968-1972 рр.). «Генеалогічне древо» композиторської школи за лінією М. Скорик-І. Карабиць веде до А. Солтиса та Г. Шумана. Разом з традиціями західно-європейського композиторського мистецтва юнак відмічає джазову еклектику, як одних з торчих методів М. Скорика. Джаз та мистецтво джазової імпровізації – окрема гілка творчості Мирослава Скорика, як композитора та піаніста, (згадаємо лише прелюдію та фугу *F-dur*). А тому, у подальшій творчості Івана Карабиця джазовий «ген» був не випадковим. Принципи «неофольклоризму», джазова лексика, як ознаки впливів М. Скорика простежуються як в джазових п'єсах І. Карабиця, так і в його масштабному циклі «24 прелюдії» для фортепіано. Зазначемо, що конфліктно-драматичний Перший фортепіанний концерт та лірико-епічна драма – Другий фортепіанний концерт – були написані саме під керівництвом М. Скорика. Харизматична риса М. Скорика, його педагогічний талант дозволяли молодому композитору залишатися самим собою, бути вірним власним, вже сформованим естетичним *credo*.

Джаз як феноменологічне явище є невід'ємною частиною української музичної культури. Тенденція розвитку джазового мистецтва другої половини ХХ століття характеризувалась процесом запізнення її розвитку, у порівнянні з країнами Європи. Джаз здобув свою популярність в Україні в середині 1950-х років завдяки переконанням митців у необхідності впровадження цього мистецтва в соціокультурний простір такими відомими джазовими музикантами, як В. Симоненко, Є. Дергунов, Ю. Кузнецов, В. Молотков. Редактором першого радянського збірника джазових стандартів «*Realbook*» був В. Симоненко. Але, розвинена джазова індустрія в Україні дозволяла лише потайки збиратись певній когорті музикантів у бенди та імпровізувати. 1960-70-ті роки відмічені відкриттям перших джаз-клубів, які існували у Києві, Дніпропетровську, Одесі, Львові. Форми джазового музикування дозволили виконавцям бути прихильниками індивідуального або колективного напрямків (ансамблевого). Іван Карабиць, будучи студентом третього курсу Київської консерваторії, починає заробляти гроші вільними джазовими імпровізаціями у ресторані престижного готелю «Москва» (нині готель – «Україна», що на майдані Незалежності). Варто нагадати, що у 1980-ті роки І. Карабиць стає членом київського джаз-клубу, а пізніше (1987-88 рр.) – його головою.

Композитор вільно та достатньо природньо оволодів мистецтвом імпровізації, при цьому слід відзначити, що він ніколи не брав уроки з джазу. Сам процес відтворення «нової» джазової стилістики приносив молодому митцю велике задоволення. Як парадоксально, але джазове музикування в ресторані перед «відпочиваючою аудиторією» для молодого композитора

висвітлює, насамперед, сценічно-ігрову функцію в його формуванні як музиканта. Домінуючим критерієм «гри на публіку» став артистизм, в якому увиразнювалось художнє Я в живому процесі «тут і зараз». Імпровізаційність як якість стилю композитора відбивалась на комунікативному рівні возз'єднанням двох творчих іпостасей – «композитор+виконавець» в одному обличчі та публіки. Можна констатувати «магічний» зв'язок композитора з публікою. Митець достаменно відчував публіку, її реакції та сугестію.

Вкажемо, що феномен творчої постаті І. Карабиця відбився як в його академічно-професійній діяльності (де свідомість автора повністю була направлена на внутрішньо-сенсорну функцію твору, визначення його семантичного рівня), так і в естрадно-імпровізаційному мистецтві. Тут свідомість музиканта була направлена на створення артистичного образу за законами джазу. При цьому молодий композитор відрізнявся аристократичним смаком, який не призводив до відчуття «легкого, попсового» мистецтва.

«Академічний» ген був присутній джазовим імпровізаціям молодого Карабиця, що виявилось на збалансованому, чудовому відчутті форми, розвитку головних фактурних ліній, прекрасному смаку до ладо-гармонічних функцій. Тобто, естетична унікальність Карабиця-імпровізатора скерована на виявленні джазової художньої специфіки у проекції академізму. Вкажемо на те, що В. Симоненко вніс І. Карабиця до реєстру джазових музикантів України, який міститься в «Українській енциклопедії джазу» [3].

У 1984 році Іван Карабиць створює три програмні джазові мініатюри «Елегія», «День за днем» та «Самотність». Розглянемо стилістику цих творів більш детально.

П'єса «*День за днем*» (*Moderato*) написана в тричастинній репризній формі. Основна тональність *a-moll*. Пластичності руху завдає тридольний розмір (6/8), який спонукає слухача до свінгового похитування. Тема являє собою триразове кружляння звуко-формули (*e-a-h-c-h-c*). Противагою до неї стає нисхідний рух по полутонах в лінії басу. Тому, з'являючись кожного разу, звуко-формула забарвлюється новими гармонічними сполуками. Синкопована фігура, типова для стилістики джазу, виявляється у середньому фактурному прошарку через вкраплення.

Розглянемо гармонічний зміст тематизму, задля виявлення джазової лексики:

1-8т. *a-moll-D-dur-d-moll* на *D* басу-*a-moll-e7-moll-fis-moll*⁴;

функції *t S dur D+s t d7 moll VI# moll*

9-16т. *d-moll-d7-moll-e-moll-C9-dur-F-dur-E-dur* замість 5 тону –#6-*e-moll*

s S7moll dmoll III9 VI D d

Середній розділ (16 т.) позначений щільним використанням септакордів та їх альтерацій, за основу гармонічного руху беремо висхідну тональність *a-moll: III7-VI7-II^{b1}7-VII^{nat}7-6[#]5-II^{#5}-*

D-Tdur-VI^{#1,5}-VI^{#1}-II^{b1}-Es7-As7-Des-e-moll-C7-F7-B7-

Es7-as7-des7-fis7-h7-E7 каденційна зона. У каденційній зоні на доміантовому басу в динаміці поступовому *diminuendo* звучить висхідний ланцюг виключно по цілотноним тонам.

В репризі І. Карабиць використовує різні акорди, які у сумарному звучанні дають біфункціональний синтез (*C-dur+G-dur, F-dur+a-moll, Es-dur+квартакорд g-c-f, Des-dur+квартакорд f-b-es, C-dur+e-moll, f-moll+As-dur, B7+G-dur, Ces-dur+Ges-dur, As7+b7, a7+a7, d-moll+a7³⁺⁴, C-dur+e-moll*), на відміну від попередніх розділів, де звукова будова гармонічної вертикалі призводила до конкретної функції.

Швидкоплинність життя, що надана в програмній назві твору, утворюється через кружляння шістнадцятих в верхньому голосі, визначаючи невпинний колообіг життя людини. Баси, викладені крупними тривалостями, уособлюють незворотний зв'язок з Вічністю, наче увиразнюючи природню зміну одного дня на інший, як «ключ» до порядку Всесвіту.

Звернемо увагу, що «День за днем» також звучить як авторське перекладення для фортепіано та камерного оркестру. В такій версії вона була записана українською піаністкою Є. Басалаєвою, яка виконала твір в концерті «Гармонія контрастів. На хвилях блюзу» з київським струнним камерним ансамблем «Контрасти-Київ-Класік»⁴.

Джазова п'єса «*Самотність*» (*Liberamente cantabile*) увиразнює тип інтимної лірики. Написана в дусі імпровізації вона розкриває усамітнені стани душі. Як казав А. Шопенгауер, «кожна людина може бути собою тільки поки вона самотня». Стосовно постаті І. Карабиця цю максимум можна як підтримати, так і спростувати, оскільки, на нашу думку, композитор завжди залишався самим собою, не тільки коли знаходився з друзями в домашньому колі, але й на широкій професійній ниві. Координатою самотності є інтровертність внутрішнього світу залишеної музики І. Карабиця.

Форма – двочастинна репризна з заключенням. Еспозиція являє собою двоголосний виклад теми, яка характеризується вишуканими інтервальними абрисами, викладеними шістнадцятими, в яких задіяні інтонами *з. 4, в. 2, тритону, м. 2, м. 7*. Їх мелодичний абрис звучить «самотньо» залишаючись на початку без гармонічного супроводу. Фактура п'єси прозора. Зазначимо роль довгих тривалостей в одному з голосів, який заповнюється дрібними тривалостями в іншому.

Одним з ритмічних джазових забарвлень є міра співвіднесеності ритмічних груп між собою – те, що музиканти визначають як мистецтво агогіки. Тут шістнадцяті тісно переплітаються з триольми,

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=SBbQpp06yKI>

дуолями, з довгими тривалостями, простежується поліритмія. Як наслідок, виникає інтонаційний діалог: якщо інтонація першого голосу спрямована вниз, то в іншому обов'язково буде вгору. Як і в джазовій мініатюрі «День за днем», простежується прихована лінія поступового хроматичного сходження в басу. Розглянемо гармонічний план п'єси:

1-8т. s-D-VI^{#1}-II4₃-VII5₃^{натур.}-s-VII7-t- VII5₃^{натур.}-
d7- VII7-t-T7-VI^{#3,5}-d6₅-s^{#3,7}

g-moll c-moll g-moll c-moll g-moll

9-16 т. II7-D7^{b5}-t7-II6₅-S7-VII4₃⁻³⁺⁴-VII^{натур.}-S7-
D7⁺², 6-t-s6₃-VII7^{натур.}-s5₃-D9-T7^{b7}

g-moll c-moll g-moll c-moll

В заключенні звучить інтервальний абрис основної теми на різноманітних гармонічних сполуках (*es-moll+b-moll, as-moll₇, C-dur₇, D-dur₉, C-dur+es-moll*). Таким чином, ладогармонічна лексика даної п'єси виявляє джазові гармонії, навіть аuru «затишної» імпровізації.

Цікаво, що в архіві композитора знайдено аудіозапис⁵ з концерта, присвяченого пам'яті В. Симоненка, на якому Іван Федорович виконує музичну присвяту своєму другові. В основу теми цієї композиції композитор покладено той самий інтервальний абрис з п'єси «Самотність».

«Елегія» І. Карабиця віддзеркалює уявлення про історично усталений жанр, з його царинною туги та жалоби. Мелодика декламацийного складу, темп *tranquillo*, мінорний лад і тональність *a-moll* – начебто все відповідає «стандартам» жанру (згадаємо елегії М. Лисенка, С. Рахманінова, В. Губи, І. Мартона, В. Сильвестрова). Так, «Елегія» І. Карабиця увиразнює стан розмірковування, але і містить новаторські ідеї драматургічного розвитку: з печалі та суму народжується драматична колізія. Це відчувається завдяки загостреним модуляціям, поліфонізації пластів у фактурі, просвітленню психологічного стану. За допомогою джазової лексики композитор розкриває семантичний спектр жанрових можливостей, а також через оновлення гармонічної мови.

П'єса написана в тричастинній репризній формі. Відкривається елегія ритмо-формулою серцебиття, що виконують в кожному голосі фактури свою ритмічну функцію. Чотириголосна фактура розподілена між регістрами інструмента. З самого початку звертає на себе увагу ритмічна пульсація восьмих з секундовою інтонацією (*h-c*). Основна тема, яка будується мотивними двотактами, представляє висхідний рух за квартами та секундами. Тема повторюється двічі, другий раз звучить на октаву вище. Гармонія рухається пластично та рівномірно (*t-VI₇-II₇-t-t₇-t₂-VI₉-D до III*). Зв'язкою до середнього розділу стає 8-тактовий епізод, у якому можна почути інтервальне розгойдування журбованої *m. 2*, яка немов червона нитка пронизує фактуру. Контрапунктом до нисхідного руху інтервального розгойдування (*v. 2,*

v. 6, ч. 4, ч. 5, ч. 8) на таких гармоніях *VI^{b1,3,7}-t-VI-D-VI^{b1,5,7}+ VII^{b1,3,7}* стає висхідний рух, який продовжує розвиток теми.

Середній розділ позначений співставленням гармоній (*квартквінтови акорди з Des-dur, g-moll₇ з d-moll₇*), які пронизує ритмічна пульсація *ч. 8*, символізуючи неспинний час (див. Додаток А, № 74). В завершенні середнього розділу, як і в п'єсі «День за днем», простежуємо висхідний цілотновий ланцюг на схрещеній гармонії зі *zm. 7 та D*.

Зв'язуючий предрепризний епізод повертає до контрапункту інтервального розгойдування та висхідного руху теми. Невелика каденція на нонакорді, в якій звуки здійснюються вгору за кварто-квінтовими інтервалами, знаменує початок динамізованної репризи. Акордова фактура, рух мелодії в октавних проведеннях, з оновленням за рахунок синкопованого ритму, безліч нонакордів, альтерації та неакордові тони в гармонічних вертикалях динамізують тематичний процес у репризи. Поступово настрої стихає, заспокоюється, змінюється лад. Закінчується «Елегія» на просвітленому *C-dur*, на вертикалі якої ледь чути з'являється *D-dur b₄* в верхньому регістрі інструменту.

Висновки. Досліджуючи стилістику фортепіанної творчості Івана Карабиця як цілісну систему принципів мислення (зокрема, фактурно-тембровий, тонально-гармонічний, інтонаційно-драматургічний, метро-ритмічний) варто казати про вплив та невід'ємну роль генкоду двох композиторських шкіл – Бориса Лятошинського та Мирослава Скорика.

«Варіація на тему Б. Лятошинського» завдяки своїй незвичності – кількісному індикатору, не має аналогій в музичній літературі. Твір став свого роду присвятою Учителю, полем творчого інтонаційного діалогу між ним і Учителем, і своєрідним «дзеркалом», в якому відбилося композиторське мислення двох художників.

Увираження художнього *Я* в процесуальному модусі «*тут і зараз*» відбулося засобом імпровізації в програмних джазових п'єсах «День за днем», «Самотність», «Елегія». Впровадження джазової лексики направлено на академічну художню проєкцію творчої лабораторії композитора. І. Карабиць знаходить перевагу між самобутніми прийомами «неофольклорних» тенденцій М. Скорика та сучасною технікою письма, що у своєму підсумку призвело до знаходження власної «генеральної» інтонації.

Жанрово-стилістичний аналіз трьох джазових мініатюр І. Карабиця підтвердив, що їх поява у цілісній творчості композитора не випадкова. Кожна з них сьогодні сприймається як поетичний вираз творчої індивідуальності митця. Особливо в наш час, коли ми спостерігаємо його власне музикування (вищезгаданий відеозапис). Такі моменти присутності автора у сучасному

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=4knJUMaVSx4>

мистецькому часопросторі дають право вибору методів для оцінки його постаті та мистецької місії.

дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 338 с.

Список літератури:

1. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття :

2. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.

3. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 231 с.

УДК 784.087.61:378.091.33-027.21

Martsynkivskyi, O. O.,
Ukraine-wide national artist,
Professor for the Department of Academic and Pop Singing
at the Institute of Arts
for Borys Grinchenko Kyiv University, Kiev
+38 0672755500
<https://orcid.org/0000-0002-1635-1820>

PROGRESSIVE FOSTERING OF VOCAL SKILLS

Марцинківський О. О.,
народний артист України,
професор кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
Київ
+38 0672755500
<https://orcid.org/0000-0002-1635-1820>

ПОСЛІДОВНЕ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК

Summary. The article reveals the attempt to integrate different approaches to vocal training under the title of the methodology of “*Progressive fostering of vocal skills*” and substantiate its effectiveness. It has been theoretically and practically proved that the above method methodology is aimed at and has the potential to solve NOT only a number of pedagogical tasks in the development of singing breath, position of sounding of voice, ability to appropriately use certain types of voice, dynamics of sound, singing orthoepia, true singular articulation, and articulation, but it fosters the skills to sing being a “sound projector” with the use of a breast resonator to go to the smoothing of vowels, to master (and make them use automatically) the singing of vowels in the middle of the range and to smooth the sound of the vowels at the high voice tone range. It is claimed that this methodology of “*Progressive fostering of vocal skills*” allows the student to develop the automatic production of the correct sound. In addition, this method greatly speeds up the timing of voice training for beginning singers. Based on the assertion that the voice is not the one of the student who knows what and how to make the voice sound great, but the one who has trained the necessary vocal actions to use automatically, has gained the necessary vocal skills, and it is emphasized that only such a singer will be able to fully immerse yourself in creativity.

Анотація. Стаття описує досвід автора у спробі здійснити інтеграцію різних вокальних шкіл під назвою методика «Послідовного формування вокальних навичок» і обґрунтувати її ефективність. Теоретично і практично доводиться, що вищеописана методика спрямована і має потенціал до вирішення не лише низки педагогічних завдань з розвитку співацького дихання, позиції звучання голосу, володіння певними видами голосоведення, динамікою звуку, співацькою орфоєпією, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією, а й розвинути навички співати «випромінювачем» з використанням грудного резонатору для переходу до згладжування голосних, довести до автоматизму спів голосних на середній частині діапазону та згладжування звучання голосних на верхньому регістрі голосу. Стверджується, що даний метод «Послідовного формування вокальних навичок» дозволяє сформувати АВТОМАТИЧНЕ продукування правильного звуку. Окрім зазначеного, цей метод значно прискорює терміни постановки голосу починаючим співакам. Виходячи із твердження, що поставлений голос не у того учня, який знає, що і як робити, щоб голос звучав чудово, а у того, хто довів потрібні вокальні дії до автоматизму, тобто отримав необхідні вокальні навички, й акцентується, що лише такий співак зможе повністю зануритися у творчість.

Keywords: vocal, solo singing, singer, vocal teacher, training system, tertiary school.

Ключові слова: вокал, сольний спів, співак, викладач вокалу, методика, вища школа.

Постановка проблеми. Проблема формування вокальних навичок є актуальною вже розроблення ефективної уніфікованої системи майже упродовж 500 років у педагогіці вокалу. Але,