

УДК 78.071.1 (477)

О. О. КОПЕЛЮК

**ФОРМУВАННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ І. КАРАБИЦЯ  
(НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ «ПРЕЛЮДІЯ І ТОКАТА»)**

*На матеріалі одного з перших фортепіанних творів І. Карабиця виявлено характерні принципи композиторського письма, які формувалися на ранньому етапі творчого шляху композитора. Розглянуто специфіку композиторського мислення митця та виконавську долю циклу.*

**Ключові слова:** стиль, рання зрілість, цикл, письмо, джаз, гармонічні поєднання.

О. О. КОПЕЛЮК

**ФОРМИРОВАНИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ И. КАРАБИЦА  
(НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «ПРЕЛЮДИЯ И ТОККАТА»)**

*На материале одного из первых фортепианных произведений И. Карабица выявлены характерные принципы композиторского письма, которые формировались на раннем этапе творческого пути композитора. Рассмотрена специфика композиторского мышления и исполнительская судьба цикла.*

**Ключевые слова:** стиль, ранняя зрелость, цикл, письмо, джаз, гармонические соединения.

О. О. КОПЕЛЮК

**FORMATION OF COMPOSING STYLE BY I. KARABYTS  
ON THE EXAMPLE OF THE PIANO CYCLE «PRELUDE AND TOKATA»**

*The article deals with the peculiarities of early style of composer Ivan Karabyts based on «Prelude and Toccata» series, one of the composer's first steps in the piano music. It describes the establishment of the composer's style, the creative Ego leading to the liberation of the composer's thinking. The examination of the early piano style of I. Karabyts has identified that the composer longs for the established traditions of classic-romantic music that had been also dominant for the founders of Ukrainian national musical language. Although the series is attributed to the early opuses of the heritage of I. Karabyts, but it already shows the origins of main stylistic milestones to be characteristic for other (mature) works the composer. The analysis of the intonation and texture peculiarities reveals tending to O. Skriabin's music style distinguished by the affectation of rhythmic pattern, veiled melodies and confrontation of texture-register dialogues.*

*The use of leit-intonations and leit-register features throughout the work is an important component of the dramatic integrity of I. Karabyts' series, and intonation units in «Prelude» becomes a new theme, a theme of the second part of the series. «Prelude» has got the improvisation nature, the spontaneity and the ease of the author's expression like in Baroque samples where the theme function is taken by the harmonic structures. «Toccata» sheds the energetic movement surrendering to the concentration of emotions: from the young heart's romantic exaltation and fragile excitement to the feeling of sinister forces of external mechanistic brutality.*

*The search for harmonic, melodic and rhythmic means that form own genre-and-style complex in this early opus makes a basis for the artist's individual style, that is why this music cannot be identified as a piece of mature style of thinking.*

*The early works of Karabyts, even if not started with a climax, definitely show the composer's gift that has already got the philosophy of the young artist. According to the typology of N. Savytska, I. Karabyts can be attributed to those artists who have a phenomenal characteristic of «early maturity».*

*Key words: style, early maturity, cycle, writing, jazz, harmonic connection.*

Еволюція стилю в творчості композиторів ХХ ст. проявляється на рівні певних стильових домінант: інтонаційний словник, вибір жанрів і форм в авторській інтерпретації, роль гармонії та поліфонії як методів композиції, виконавські трактування, розкриття нових можливостей фортепіано. У кожному із перелічених чинників матеріалізації духовної сутності творчості кожний митець, по-перше, розкриває власні пріоритети щодо певних жанрово-стильових переваг; по-друге, знаходить індивідуальні методи та механізми творчого процесу, що відзначають новачність його художнього і світоглядного самовираження.

Художній прояв композиторського Я, яке розкривається з перших кроків митця та набуває масштабності у подальшій творчості, не втрачаючи ранній «генотип», – явище досить рідкісне. Історична генеза «раннього стилю» як феномена музичної творчості свідчить про певні етапи становлення митця, коли чітко простежується процес формування художньої індивідуальності, кристалізування індивідуального (персонального) музичного стилю. Прикладами такого феномена в усій повноті є генії німецької та австрійської музичної культури Й. С. Бах і В. А. Моцарт. У теорії музичного стилю початку ХХІ століття відбувається переакцентуація дослідження стилю як семіотичного об'єкта музичної когнації на інтерпретологічний підхід, сутність якого зосереджена на суб'єкті творчості (композиторі, виконавцеві) з відповідними онтологічними та психологічними дискурсами аналізу. Щодо українських митців цей процес розпочато у дисертаціях Н. Савицької [6]. та Л. Шаповалової [7].

Мета статті – виявити феномен раннього композиторського стилю Івана Карабиця на матеріалі одного з найперших опусів молодого композитора в жанрі фортепіанної музики.

Уже у ранній творчості І. Карабиця простежується композиторський дар, наділений сформованим світобаченням молодого митця. Однак, розглядаючи фортепіанний доробок в контексті всієї творчої спадщини композитора І. Карабиця, можна констатувати, що діапазон його фортепіанних творів здається дещо «звуженим». Поясненням цього слугує факт тяжіння митця до концептуальних жанрів та форм, що дозволило йому віднайти універсальний стиль (більшою мірою не камерний, а симфонічний), незважаючи на те, що сам композитор був чудовим піаністом.

Масштаб творчої спадщини майстра за своє достатньо нетривале життя (1945–2002) вражає. Це вокально-симфонічні, симфонічні, камерно-інструментальні твори для ансамблів та для інструментів соло в супроводі фортепіано, камерно-вокальні та хорові твори, естрадні вокальні твори, музика до театральних вистав, музика до художніх та анімаційних фільмів. Роль фортепіанних творів у контексті всієї творчості митця ще потребує самостійного (окремого) дослідження, і формування остаточних висновків ще попереду. Втім можна стверджувати, що фортепіанні твори І. Карабиця вже стали надбанням історії музичної культури та, безперечно, збагатили репертуар сучасних піаністів.

У «діагностиці» раннього фортепіанного стилю І. Карабиця слід відзначити тяжіння молодого композитора до усталених традицій класико-романтичної музики, що були панівними і для фундаторів української національної музичної мови. Його рання творчість окреслює свою приналежність до певної композиторської школи (Р. Глієра-Б. Лятошинського) із тяжінням до усталених жанрових настанов (експериментаторські творчі пошуки на цьому етапі композиторського становлення могли негативно відбитись на його подальшій професійній діяльності). Радянські часи ввійшли в музичну історію як період, що маніфестував пріоритет колективної свідомості над індивідуальною. Саме тоді перевага композиторів була надана не камерним, а монументальним жанрам, таким, як ораторія, опера, симфонія тощо. Тому жанровий пріоритет композиторів був спрямований не на фортепіанну творчість, а більше на ансамблеву, симфонічну, хорову. Іван Карабиць не був винятком цих пріоритетів.

Для І. Карабиця, як і для композиторів його генерації, створення сольних фортепіанних творів стало наче своєрідним трампліном та «експериментальним випробуванням» на шляху до масштабних симфонічних та хорових творів. Таким прикладом в історії музичної культури є австрійський геній В. А. Моцарт, для якого саме фортепіанні сонати стали певною творчою майстернею підготовки до написання опер та симфоній. У творчості І. Карабиця простежується

органічне поєднання фортепіанного та симфонічного методів мислення, наприклад, у двох концертах для фортепіано з оркестром та «5 музичних моментів» для фортепіано з оркестром. Отже, І. Карабиць, хоча і створював перші фортепіанні опуси в традиціях наслідування класичних жанрів, проте на рівні музичної мови він уже постає як сформований талант, митець рефлексивного типу [7].

На творчі орієнтири раннього етапу І. Карабиця-композитора також вплинула «хвиля українського авангарду», яка була розповсюджена у гурті «Київський авангард». «Іван як музикант був людиною дуже тонкою на відчуття новостилістичних тенденцій», – розповідає дружина композитора, музикознавець М. Д. Копиця [7]. Прийшовши в клас до Б. Лятошинського, він отримав високу професійну «ланку», до якої дуже тяжів. Однією з визначних постатей періоду формування молодого Карабиця був радикальний художник ХХ ст. Валентин Сильвестров, який вже закінчував своє навчання в класі Б. Лятошинського. Так, у 1963 р. студент першого курсу консерваторії І. Карабиць став свідком написання першого серійного твору В. Сильвестрова «5 п'єс для фортепіано». Новий метод композиції В. Сильвестрова одразу віднайшов творчий відгук у молодого Карабиця. Хоча в подальшому погляди на творчість в учнів Лятошинського кардинально різнилися.

Дійсно, В. Сильвестров завжди йшов своїм шляхом. Він сам для себе обирав жанри, в яких йому бажалося творити. Ніколи він не писав на замовлення пісню або квартет. Були певні жанри, яких він не приймав на той час. «Іван, навпаки, вважав, що композитор має бути професіоналом у всіх можливих жанрових та стильових амплуа. В цьому відношенні він поклонявся та дуже шанував Р. Щедріна, А. Ешпая. Казав, це – ті композитори, які зможуть написати і звичайну естрадну пісню, і джазову композицію в будь-якій формі, і симфонію й оперу» (з інтерв'ю М. Д. Копиці) [3]. Такі творчі позиції аж ніяк не позначались на їхніх стосунках. Іван назавжди залишиться для Сильвестрова добрим та надійним другом. Саме він завершив останній недописаний твір у вигляді ескізного зразка І. Карабиця (присвячений дружині Марині Копиці) – «Елегія» для струнного оркестру. Сильвестров наче пропускає крізь себе духовні інтенції свого друга. Твір вийшов у друк з подвійним авторством (І. Карабиць... В. Сильвестров), з подвійною датою створення (2000... 2002). Згодом з'явилася фортепіанна версія «Елегії».

На другому курсі навчання під керівництвом Б. Лятошинського І. Карабиць створює Варіації (1964) і перший зразок Прелюдії (1964). Прелюдія для І. Карабиця стане своєрідним мікрокосмосом. Після служби в армії (1964–1967) написано Сонатину (1967). Одним з наймасштабніших опусів цього періоду є Перший фортепіанний концерт, (1968). Цей рік ознаменований трагічним фактом в біографії митця. Раптово помирає його великий учитель – Б. М. Лятошинський, тому композитор продовжує своє навчання в Київській консерваторії вже у класі М. М. Скорика.

Навчаючись в класі Б. Лятошинського, І. Карабиць створює фортепіанний цикл «Прелюдія і токато». Можна сказати, що жанровий «вибір» композитора був не випадковим, оскільки «Прелюдія і токато» як малий цикл був унікальним явищем на території музичної України. Безумовно, зразки українських токато вже отримали своє життя у творах М. Лисенка, М. Скорика, Б. Фільц, І. Шамо (який в свою чергу назвав свою прелюдію, яка відкриває цикл «12 прелюдій», токатою). Таку ж жанрову назву отримав сонатний цикл № 3 для скрипки і фортепіано (1968) О. Красотова. Тож слід констатувати, що перший зразок такого циклу на Україні був створений І. Карабицем. Пізніше композитори широко використовували таку модель барокового циклу, яка походила від великих попередників Й.С. Баха та Г.Ф. Генделя<sup>1</sup>.

Історія виконання циклу розпочалася відносно недавно. Коли Карабиць був студентом, він сором'язливо підійшов до чудового піаніста, випускника Київської консерваторії 1965 р.

<sup>1</sup> Такі диптихи створили: кримський композитор Г. Шендер'єв «Прелюдія та токато» для баяна, російські композитори Ю. Романов «Прелюдія та токато» для акордеона та А. Прибилов «Прелюдія та токато» для баяна; в Україні В. Птушкін «Інтродукція та токато» для ф-но. Циклічні триптихи токатою написали А. Раціу «Монодична інтерлюдія, акордовий етюд та токато», І. Смагін «Токато, прелюдія та fuga» для ф-но та органа, Ю. Каспаров «Прелюдія, токато та fuga» для двох ф-но.

Бориса Деменка<sup>1</sup> і подарував рукопис тільки-но написаного твору (у вигляді нотного зошита). У Карабиця було велике бажання, щоб піаніст, який виконував в цей час виключно модернову фортепіанну музику, виконав і його новостворений цикл «Прелюдія і токато». Однак цей твір за своє життя Карабиць так і не почує.

Б. Деменко не надав вагомого значення цьому твору, відклавши його. Багато років «загублений» твір пролежав на полиці шафи. За життя Іван Федорович ніколи більше не згадував Борису Вадимовичу про свій подарунок. В інтерв'ю з доктором мистецтвознавства М. Д. Копицею був згаданий факт щодо подальшої «долі» циклу. «В 2005 році (коли, на жаль, вже не стало Івана Карабиця) пролунав телефонний дзвінок. Це був Борис Деменко, який звернувся до вдови зі словами: «Мар'яно, я так винуватий перед Вами! Я перебирав усі свої архіви і знайшов цей зошит» [3]. Піаніст відчував, що саме через його неухважність цикл не став «озвученим» за життя композитора. Тому, працюючи над черговим записом творів українських композиторів, уже в ХХІ ст. Б. Деменко записує і цикл І. Карабиця «Прелюдія і токато».

«Прелюдію і токату» неодноразово виконував автор статті у різних концертних та конкурсних виступах в Україні, Росії, Білорусі, Іспанії, Франції. Аудіоархів циклу можна почути у виконанні Б. Деменка. Також цикл збагатив і виконавський репертуар талановитого московського піаніста М. Когіна. Зауважимо, що велику популярність цикл продовжує здобувати на фортепіанному конкурсі імені І. Карабиця (який проводився раз у два роки в місті Артемівськ).

Отже, «Прелюдія і токато» належить до ранніх опусів у спадщині І. Карабиця, однак у циклі вже викристалізуються основні стильові віхи, які будуть притаманні зрілим творам композитора. В циклі не почуємо вибагливої драматизації образного змісту, трагедійності, проте простежимо ті риси, які стануть особливо помітними в подальшій творчості композитора в інших, вже не камерних жанрах: це – імпровізаційність, мелодична вишуканість та гармонічна свіжість висловлювання, тендітність метро-ритмічної пульсації, що потребує агогічного «дихання». Кредо композитора полягало у широті думок та почуттів. Такий творчий пріоритет став запорукою успіху циклу у слухачів, свідченням самотності індивідуального стилю митця.

Іван Карабиць з перших років навчання в консерваторії досить потужно розвивав власний потенціал. Його твори часто звучали в концертах кафедри композиції. Н. Горбачевська згадувала досить цікавий факт: «Під час свого першого виступу в консерваторії на концерті студентів-композиторів Ваня зіграв свій фортепіанний цикл «Прелюдія і токато». Може бути, це ще не був зрілий твір, тим не менше він відразу ж виділив Ваню серед інших студентів композиторського факультету. Викладачі відзначали романтичну налаштованість цього твору, деякий вплив джазової гармонії і разом з тим безперечна своєрідність музичної мови» [8, с. 194].

Розглянемо більш детально аспекти циклу, пов'язані із формуванням індивідуального способу мислення митця.

«Прелюдія» наділена імпровізаційним характером, безпосередністю та невимушеністю авторського висловлювання<sup>2</sup> на кшталт барокових зразків, де функцію теми беруть на себе гармонічні структури. Образ першої частини циклу характеризується романтично-піднесеним станом душі ліричного героя. Темі притаманний низхідний рух заданих ритмічних формул із характерним інтервально-семантичним абрисом (на широких інтервалах в. 6, зб. 5, м. 7, зм. 7). За законами малого циклу «Прелюдія» в цілісній драматургії являє функцію підготовки-вступу до «Токати» – епіцентру драматургічних подій.

Твір написаний в простій тричастинній репризній формі (8+12+6). На рівні темпо-метричної будови звертає увагу принцип зіставлення 3-дольного та 4-дольного розмірів, який автор обирає за метричну одиницю (в кінці експозиції переходить на 2-дольність). Виразність

<sup>1</sup> Нині доктор мистецтвознавства, професор Київської академії культури – популяризатор сучасної фортепіанної музики, записує CD-диски.

<sup>2</sup> Завдяки цьому прелюдія не виглядає як окрема п'єса, яку можна виконати самостійно, відірвавши її від токати (як, наприклад, будь-яка прелюдія з циклу «24 прелюдій» І. Карабиця для фортепіано).

поліметрії повною мірою залежить від виконавця. Чотиридольні такти першого розділу розроблені композитором, скажімо, «штучно»: у процесі звукової реалізації виникає відчуття не стільки нестачі четвертої долі, скільки спрямовується орієнтир на продовження загальної хвилі засобом залігової третьої долі з четвертою. Такий прийом примушує вслухатись у кожен заключну гармонічну вертикаль.

Середній розділ «Прелюдії» вирізняється більш м'яким, співучим характером і базується на тематичному розвитку квартолі альтового голосу з основної теми експозиції. Регістрові «діалоги» діють як протилежні за емоційним станом характери – врівноваженості та спокою – на ґрунті своєрідного контрапункту: при багатоголосній фактурі рухаються два провідні голоси з поступовим хроматичним рухом та пульсуючим заповненням між ними. (Цей прийом також можна побачити у передрепрізній зоні «Вальсу» з «Партити» № 5 М. Скорика).

Проведення теми у репрізі (що скорочена) набуває динамізації. Фактурно та інтонаційно композитор нічого не змінює, причому екстатичність прояву досягається за рахунок діапазонного розширення тематичного матеріалу (октавні баси у великій октаві та основна тема, що звучить у 3-й та 4-й октавах). Завершується прелюдія світловим «відлунням» на основі гармонічного утворення (зб.<sup>6</sup> *-Des-dur*<sup>3</sup>), що формує у слухача стан передчуття чогось несподіваного. І, дійсно, «Токата» наче вторгається у романтично-піднесений вир прелюдії.

Образ «Токати», вирішений у техніці остинато-ритмічних формул, випромінює енергійний рух, підпорядкований концентрації емоцій: від романтичної екзальтованості та трепетної схвильованості молодого серця до відчуття зловісної сили механістичної брутальності зовнішнього оточення. Слід зазначити, що семантика токатності буде надалі типовою для творчих пошуків митця. Він залучає її в енергійно-моторні образи інших своїх творів, серед яких – прелюдії з циклу «24 прелюдії», фінал Другого фортепіанного концерту, п'єси з циклу «П'ять мініатюр», Третього концерту для фортепіано з оркестром «П'ять музичних моментів».

«Токата» написана в складній тричастинній формі:

I РОЗДІЛ			II РОЗДІЛ			III РОЗДІЛ					
А	В	А	С			А					
а	в	а	в <sub>1</sub>	с	а	с	d	с	а	b	кода

Основна тема будується на інтонаційному ядрі «Прелюдії» як нисхідний рух ламаних октав, але в ритмічній відозміні (з акцентними перебіжками на кожен чверть). Триразове повторення теми за принципом квінтового кола (с-ges; as-des-g) призводить до другого елемента теми (в дусі *dance funebre*). Гармонічні утворення (тритонові й септові) в різних пластах поліфонічної фактури збережені до кінця «Токати». Отже, логіка гармонічного мислення композитора у творі не підлягає сталим принципам мажороміноної системи західноєвропейської традиції.

Розділ експозиції, який розвивається, позначений темповою ремаркою *meno mosso* та зміною розміру на 5<sub>8</sub>. Його тема наділена характером романтичної схвильованості та інтонаційно завуальовує тему «злого» скерцо в ритмічному зменшенні, що буде звучати після проведення основної теми. Інтонаційна витонченість контрастує з різкими сигнальними поштовхами на *sf* дисонантних комплексів (на інтервалах в.7), які є панівними утвореннями в «Прелюдії».

Цікаво й те, що кожний розділ «Токати» містить нові тематичні комплекси, які будуть формувати тематизм нового розділу (у новій якості). Так, тема скерцо містить утворення наонакордового походження, що потім утворюють тему середнього розділу **В**. Вона базується на остинатних ритмоформулах в басовому регістрі фортепіано (сплав яких утворює дисонантні нон- і септакорди) та надзвичайно широкого дихання темі (знов таки ж з неповних наонакордів, зазвичай без терцієвого та септового тонів). У такий спосіб композитор увиразнює семантичний контраст двох станів ліричної свідомості свого власного відчуття реальності – чуттєвого, земного та духовного піднесення.

Тематизм середнього розділу позначений більш вокальною природою, зіставленням метра (2<sub>4</sub> / 3<sub>4</sub>) і дисонантних акордів з блюзовими гармоніями. Остинатні ритмоформули у паралельному русі завершують образ поступовим звуковим згасанням. Генеральна пауза

утримує слухача в емоційній напрузі. Реприза розпочинається ритмічним розгойдуванням основної теми на *accelerando*. Емоційне нашарування та стрімка напруга завуальованої теми скерцо несподівано обривається безпосередньо перед кодою (в зоні четвертої октави).

Апофеоз проведення теми в коді увиразнено завдяки зіставленню збільшених квартсекстакордів та плеяди мінорних секстакордів, після чого – вражаючий ефект розлюченого *tremolo* на *crescendo* в обох руках (септово-секундного інтервального сплаву в великій та малій октавах). Завершує «Токату» низхідна плеяда коротких мотивів теми по усіх регістрах (с<sup>4</sup>-С).

Ранній композиторський стиль – це етап, який характеризує процес становлення творчого Я, яке, в свою чергу, призводить до розкриття індивідуального мислення композитора (іноді навіть не в межах ustalених музичних традицій).

Фортепіанний цикл І. Карабиця «Прелюдія і токату», написаний ще в консерваторські роки (1964), яскраво демонструє творчий почерк, позначений індивідуальним способом мислення як «інтонаційного світоспоглядання» (вираз В. Медушевського [4]).

У ранньому періоді творчості І. Карабиця гармонія є однією зі стильових атрибутів письма. Так, в крайніх розділах «Прелюдії» використано гармонічні структури, виписані у вертикальних «згустках», або у розкладеному вигляді. Слід вказати на наявність неакордових звуків, що виконують функцію своєрідних «шукачів» центрального тону ладової системи. Часто задіяні акорди з розщепленими тонами, що не дозволяє визначити *dur/moll*'ний нахил (М.7 з розщепленою терцією, зменшені септакорди, переважно без терції, інтервальні сплави – ч.8-ч.8-в.7, вертикальні сполуки у вигляді двох «накладених» гармоній (E-*dur-g-moll*, F-*dur-as-moll*, зм.7-*fis-moll*). Гармонічні «родзинки» вказують на впровадження джазової стилістики в інтонаційний словник твору.

Ламаність ритмічного малюнка, мелодична завуальованість та фактурно-регістрові діалоги «Прелюдії» апелюють до музичної стилістики О. Скрябіна. Це й не дивно, оскільки вчитель І. Карабиця Б. М. Лятошинський дуже любив музику О. Скрябіна: на його уроках були детально проаналізовані з точки зору тематизму всі його 10 сонат для фортепіано. Важливим фактором драматургічної цілісності циклу І. Карабиця є використання лейт-інтонацій та лейт-регістрового забарвлення у тематичній композиції «Токати», набуваючи статусу нової теми другої частини циклу. (Чотириразове проведення фрази розпочинається з кульмінаційних вершин  $h^3-h^3-c^4-des^4$ , тобто мелодія виходить з найвищої точки – «вершина-джерело», за Л. Мазелем).

Усі образи циклу створені на ґрунті основної теми «Прелюдії», її лейтмотивах. Майстерне застосування принципу тематичної єдності і варіаційного розвитку сприяє цілісності циклу, поєднання різнорідних інтонаційних елементів. Малий цикл в інтерпретації молодого Карабиця апелює як до барокової моделі, так і до пізньоромантичних зразків жанру. Проте твір є оригінальним не лише за обраним жанром і структурою, що походить від бароково-парної конструкції, але й за стильовою визначеністю. Для авторського стилю «Прелюдія і токату» характерними є рельєфне розкриття інтонаційно-тематичних зв'язків, виразність тембрового колориту фортепіано (регістрові діалоги-зіставлення). Художня самотність цього циклу визначає множинність та сконцентрованість інтонаційної ідеї.

Пошук гармонічних, мелодичних та ритмічних засобів, що складають жанрово-стильовий комплекс в цьому ранньому опусі, стає підґрунтям індивідуального стилю митця, завдяки чому цю музику неможливо не атрибувати як феномен виявлення зрілого стилю мислення. Зважаючи, що у циклі закладено багато стилістичних рис та принципів композиції, притаманних його подальшим творам, можна зробити висновок, що І. Карабиць належить до творчих особистостей, які наділені феноменальною ознакою – «рання зрілість» [6].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Кашкадамова Н. Токкатность в советской фортепианной музыке послевоенного времени и вопросы ее исполнительской интерпретации : автореф. дис. на соиск. уч.

- ступени ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Н. Кашкадамова. – Тбилиси, 1979. – 23 с.
3. Копелюк О. Эффект присутності [Интерв'ю з М. Д. Копицею] // [Рукопис в електронному вигляді IX/2013] / Копелюк О.
  4. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. Медушевский // Музыкальный современник. – М., 1984. – Вып. 5. – С. 5–18.
  5. Михайлов М. Стил в музыке / М. Михайлов. – М. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
  6. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня ... док. мист-ва : спец. 17.00.03. – муз. мистецтво / Наталія Владиславівна Савицька. – К., 2010. – 36 с.
  7. Шаповалова Л. Рефлексивный художник: Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 291 с.
  8. «Vivere memento» (Пам'ятай про життя) / [упоряд. М. Д. Копиця] // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 31. – 232 с.

УДК 784.5 (4-15)

Н. Б. ШЕПЕЛЕНКО

### ОРАТОРИЯ ЯК ЖАНРОВО-СМИСЛОВА МОДЕЛЬ СВІТУ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

*У статті викладено когнітивний досвід моделювання структурно-семантичного інваріанта жанру ораторії. Його сутність складає триєдність біблійного сюжету (символіки), онтодіалогу (Богоспівкування) та сакрального часу (Вічності). Розглянуто втілення структурного хронотопу на прикладі «Іллі» Ф. Мендельсона в аспекті спадкоємності західноєвропейської традиції жанру.*

**Ключові слова:** хронотоп, музичний хронотоп, простір, час, ораторія, жанр, символіка, онтовертикаль.

Н. Б. ШЕПЕЛЕНКО

### ОРАТОРИЯ КАК ЖАНРОВО-СМЫСЛОВАЯ МОДЕЛЬ МИРА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ

*В статье изложен когнитивный опыт моделирования структурно-семантического инварианта жанра оратории. Его сущность составляет триединство библейского сюжета (символики), онтодиалога (Богообщения) и сакрального времени (Вечности). Рассмотрено воплощение структурного хронотопа на примере «Илии» Ф. Мендельсона в аспекте преемственности западноевропейской традиции жанра.*

**Ключевые слова:** хронотоп, музыкальный хронотоп, пространство, время, оратория, жанр, символика, онтовертикаль.

N. B. SHEPELENKO

### THE ORATORIO AS A GENRE SEMANTIC MODEL OF THE WORLD IN THE WESTERN EUROPEAN TRADITION

*At the turn of the third Millennium the oratorio genre is a unique object of musical culture: in the context of semiotic descriptions of its various functions, it is a sign system, mental structure which holds sacred the memory of the genre of communion with God. This article will be expanded features*