

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

Жіночі образи як символи національної духовності в опері-ораторії «Київські фрески» Івана Карабиця

Виконала Пешко Ольга

Студентка 4 курсу, денної форми навчання
Спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Профілізації Академічний спів

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства,
доцент

Куриляк Ірина Ігорівна

Рецензент

доктор мистецтвознавства,
професор

Граб Уляна Богданівна

Львів-2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Творчий портрет Івана Карабиця.....	5
1.1. Життєтворчість композитора.....	5
1.2. Стильові та ідейно-естетичні особливості у творчості І. Карабиця.....	8
1.3. Жанрове коло творчості І. Карабиця.....	11
РОЗДІЛ 2. Національна ідентичність через музичні жіночі образи в оперній творчості митця.....	15
2.1. Співвідношення опери-ораторії «Київські фрески» з літературним джерелом. Сюжет і національний контекст.....	15
2.2. Музична драматургія та вокально-сценічне втілення жіночих образів в опері-ораторії «Київські фрески».....	17
Висновки.....	24
Список використаних джерел.....	26
Додатки.....	29

ВСТУП

Українське музичне мистецтво другої половини ХХ століття демонструє потужний синтез національного духу, історичної пам'яті та філософської глибини. Одним із яскравих зразків такого синтезу є опера-ораторія «Київські фрески» Івана Карабиця. Це музичний твір, у якому відображено драматичну долю українського народу, втілену через символічні образи, зокрема жіночі.

Жінка в українській культурі постає не лише як героїня певних сюжетів, але і як архетипічна фігура, як носійка духовної енергії, як берегиня національної ідентичності. У «Київських фресках» саме ці жіночі образи втілюють біль, пам'ять і надію народу, що пережив століття поневірянь і прагне до духовного відродження.

Актуальність теми зумовлена потребою глибшого осмислення ролі жіночого начала у сучасному музичному просторі, особливо ж у контексті української духовної традиції.

Метою роботи є дослідити символіку жіночих образів в опері-ораторії І. Карабиця «Київські фрески» як втілення національної духовності.

Дана мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

- Висвітлити стильові та ідейно-естетичні особливості у творчості І. Карабиця, його жанрове коло;
- Охарактеризувати музичну мову Івана Карабиця;
- Визначити культурно-символічне значення жіночих образів в українській традиції;
- Розглянути жіночі партії та їхню духовну функцію в опері-ораторії «Київські фрески» Івана Карабиця;
- Проаналізувати музичну драматургію та вокально-сценічне втілення жіночих образів в опері-ораторії «Київські фрески» Івана Карабиця.

Об'єктом дослідження є опера-ораторія «Київські фрески» І. Карабиця.

Предмет дослідження — жіночі образи як носії національної духовності.

У роботі використано такі **методи дослідження**:

- *історіографічний* – при опрацюванні наукової літератури та джерел;
- *культурологічний* – для дослідження соціокультурного контексту творчості композитора;
- *жанрово-стильовий* – для характеристики творчості Івана Карабиця;
- *музикознавчий* – для розгляду елементів музичної мови композитора;
- *аналітичний* – для жанрово-стильового аналізу музичного матеріалу.

Матеріалом дослідження є нотний матеріал опери-ораторії «Київські фрески» Івана Карабиця, статті та матеріали досліджень присвячені вивченню соціокультурного контексту творчості композитора.

Наукова новизна роботи полягає в аналізі жіночих образів у контексті національної духовності, що раніше не було предметом окремого музикознавчого дослідження.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання матеріалів даної роботи у навчальному процесі, в підготовці лекцій із історії української музики, курсів з культурології та мистецтвознавства.

Структура роботи - робота складається зі вступу, двох основних розділів із підрозділами, висновку, списку використаних джерел та додатків.

Розділ 1.

Творчий портрет Івана Карабиця

1.1. Життєтворчість композитора

Іван Федорович Карабиць - уособлення багатогранної особистості у сучасній українській музичній культурі та натхненник багатьох поколінь. Його недовге життя (57 років) сповнене яскравих подій, що відзначилися як у музичній, так і в освітній сфері, ставши символом неперервного пошуку нових форм і смислових вимірів мистецтва. Від самого початку творчий шлях І. Карабиця був зумовлений прагненням віднайти гармонію між класичною музичною традицією та народними мотивами, що відображало глибокий зв'язок із історією та духовною спадщиною України.

Народжений 17 січня 1945 року у грецькій родині в селі Ялта, Донецької області, композитор залишивши по собі яскравий слід. Його дитинство пройшло в Дзержинську (тепер Торецьк). Ранні музичні зацікавлення привели його до навчання в Артемівському музичному училищі, нині Бахмутський коледж мистецтв імені Івана Карабиця.

Композитор продовжив музичну освіту у Київській державній консерваторії, де його наставниками стали видатні українські композитори Борис Лятошинський та Мирослав Скорик. Саме під їхнім керівництвом він сформував власне музичне бачення, засноване на поєднанні традицій української композиторської школи та експериментальних пошуків [1].

З 1968 по 1975 роки митець працював диригентом ансамблю пісні і танцю Київського військового округу, що дозволило йому глибше зануритися в практичну сторону музичної професії та розширити власні творчі горизонти [3, с. 324].

У своїх музичних творах І. Карабиць не лише експериментував із музичною формою, але й створював своєрідний діалог між минулим і

сучасністю. Наприклад, у творі «Голосіння» він використав унікальний народний інструмент - «косу» із дзвіночками, що привносив у композицію атмосферу старовинних ехо і нагадував про давні традиції. Цей підхід не тільки підсилював емоційне забарвлення твору, а й надавав йому символічне значення, перетворюючи звуки в міст між поколіннями, де кожна нота володіла власною історією і смисловим навантаженням.

Окрім композиторської праці, Іван Карабиць активно займався викладанням. З 1983 року він працював у Київській консерваторії, а з 1998 року - професором Національної музичної академії України. Його учнями були Вікторія Польова, Андрій Бондаренко, Олена Ільницька та інші композитори, які продовжили його музичні традиції.

Не менш важливою складовою життєтворчості композитора була його педагогічна діяльність і активна участь у культурному житті країни. І. Карабиць із щирістю передавав свої знання і досвід молодим талантам, формуючи нове покоління українських музикантів. Він започаткував численні організаційні проекти, серед яких особливе місце займає фестиваль «Київ Мюзик Фест». Цей музичний майданчик не лише об'єднав митців різних поколінь, але й став символом духовного відродження та культурного обміну в Україні. Митець був надзвичайно відданим не лише свої творчій спадщині, але і справі виховання майбутніх майстрів музичного мистецтва, що дозволило зберегти і примножити культурні традиції нації.

Іван Федорович завжди прагнув до всебічності, тому його творчість охоплювала широкий спектр жанрів - від симфонічних композицій та ораторій, до камерних творів та естрадних пісень. Такий різноманітний репертуар відображає його бажання знаходити нові форми самовираження та передавати через музику як глибокі філософські роздуми, так і легкість народного співу. Його творчість є свідченням того, як традиційні мотиви можуть бути інтегровані у сучасну симфонічну палітру, створюючи своєрідний резонанс із культурною ідентичністю нації.

Філософія композитора завжди тісно перепліталася із його музикою. Він постійно шукав відповіді на одвічні питання буття, життя, смерті та вічності, віддаючи голос своєму внутрішньому світу через кожен ноту і кожен мелодійний ландшафт. У висловлюваннях самого композитора чітко відчувається прагнення: «Мені хотілося у вокально - симфонічних фресках про Київ створити образ столиці України не лише в історико - хронологічному аспекті, але й показати Людину як головну силу національного руху» - як зазначає авторка статті у газеті «День» Тетяна Поліщук [14]. Ці слова стали відображенням бажання митця не просто писати музику, а творити культурний феномен, який віддзеркалював бурхливий внутрішній світ митця і високу моральну силу нації.

За значні заслуги перед українською культурою композитор отримав звання народного артиста України у 1991 році, а також був удостоєний численних премій та нагород, таких як почесне звання Заслужений діяч мистецтв у 1974 році, був лауреатом Республіканської премії імені М. Островського (1978) та інші.

Роздуми над життєвим шляхом І. Карабиця стають ще більш насиченими, коли розглядаються аспекти його особистісного зростання. Його музика - це своєрідний монолог, що розповідає про значення часу, про поєднання традицій з новаторськими ідеями, а також важливість збереження духовних цінностей у сучасному світі. Саме завдяки такому комплексному підходу Іван Федорович залишив незабутній слід у серцях слухачів, а його творчість продовжує надихати не лише сучасників, але й майбутні покоління.

Таким чином, життєтворчість Івана Карабиця являє собою багатовимірну симфонію, в якій музичний геній, педагогічне кредо та філософський пошук об'єдналися в одне ціле. Його творчий спадок, насичений глибоким патріотизмом і духовною мудрістю, залишається основою для формування національного культурного простору України, надихаючи людей на пошук істинних цінностей [4, с. 325].

1.2. *Стильові та ідейно-естетичні особливості у творчості І. Карабиця*

У творчості Івана Федоровича Карабиця, одного із провідних українських композиторів другої половини ХХ століття, чітко проявляються виразні стильові, ідейні та естетичні особливості, що відображають його глибоку національну і духовну свідомість, а також європейську композиторську культуру.

Іван Карабиць це унікальний митець в історії української музичної культури, педагог, композитор, музичний та громадський діяч. Учень й послідовник Б. Лятошинського та М. Скорика, він успадкував від своїх учителів конфліктно-драматичний тип симфонічного мислення та тяжіння до масштабних оркестрових, вокально-симфонічних жанрів. Такий жанр, як інструментальний концерт був своєрідною творчою лабораторією для композитора, надихав його на пошуки нових засобів виразності, тембральної взаємодії фортепіано і оркестру. Протягом усього свого життя митець написав три концерти для оркестру та три концерти для фортепіано із оркестром. Наприклад, «П'ять музичних моментів» це монолітний цикл, який містить п'ять частин, які пов'язані ремаркою attacca у єдиний драматургічний процес. Дуже цікавим фактом є застосування композитором окремих тембрів ударних інструментів: дзвонів, вібрафона, дерев'яної коробочки, трикутника, том-тома і там-тама. У цьому концерті застосовано метод тембрової поліфонії, що є одним із провідних методів та факторів мислення Івана Карабиця [2].

Стильові особливості у творчості композитора проявляються у синтезі традицій та новаторства. Митець поєднує українське музичне коріння (народна пісенність, духовна музика, фольклорні інтонації) із європейськими авангардними техніками (алеаторика, сонористика, поліфонія). При цьому він вільно використовує сучасну композиторську мову, зберігаючи емоційну виразність і доступність. Івану Карабицю було притаманне монументальне мислення, його твори часто мають епічний, філософський характер, зокрема, такі як ораторії, симфонії, великі циклічні форми та жанри. Використання хору,

оркестру, солістів у великих формах допомагає композитору створити масштабні звукові полотна.

Іван Федорович Карабиць майстерно володів оркестровим письмом, створюючи звукові фрески, насичені кольором і динамікою. У його музиці відчутна архітектоніка простору, звуку, світла, що яскраво простежується в опері-ораторії «Київських фресках».

Жанровий та стильовий розвиток Івана Карабиця розкриває широкий спектр напрямів втілення народно-пісенних інтонацій та їх трансформувannya. Цей шлях митець розпочав ще під керівництвом свого вчителя Б. Лятошинського.

Музичні композиції раннього періоду композитора відрізняються експресивністю музичної мови, пошуком індивідуального стилю, митець часто використовував в цей період додекафонію. Домінуючими є камерні твори, серед них твори неофольклорного спрямування.

У 70-80 ті роки визначилося тяжіння І. Ф. Карабиця до масштабних музичних побудов, у цей період переважають симфонічні та вокально-симфонічні жанри. Саме у них на думку Терещенко А.: «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» [16].

Серед багатьох музичних творів І. Карабиця, наприклад, хорова мініатюра а сарелла майже не зустрічається, але у період свого становлення композитор все ж таки звернувся до цього жанру і присвятив пам'яті М. Леонтовича хоровий твір, написаний на основі української народної пісні. Цей твір продемонстрував авторські можливості у плані інтерпретації першоджерела та виявився яскравим зразком «нової фольклорної хвилі». Свій композиторський підхід до народно-

пісенних текстів І. Карабиць також демонструє в опері-ораторії «Київські фрески», а саме у третій частині, де купальське свято перегукується із двома жіночими хорами-антифонами, і у четвертій частині, де втілено весільний обряд. Кожен з цих епізодів по своєму розкриває зміст фольклорного тексту.

Л. Кияновська у своїй статті «Стиль Івана Карабиця» наголошує, що художнє мислення композитора поєднує три ключові доміанти: історизм, інтеграцію у світовий культурний простір та етичну складову. Вона зазначає, що його стиль сформований не лише на основі фольклорних та необарокових традицій, але й значною мірою на принципах нової віденської школи.

Особливий акцент у дослідженні Л. Кияновської зроблено на академізмі І. Карабиця, що проявляється як врівноважене засвоєння історичних традицій мистецтва у поєднанні із новаторськими концепціями сучасності. Це відображається у використанні поліфонії, жанрових пріоритетах та загальній стилістичній спрямованості його творчості. Музикознавиця також звертає увагу на етичну глибину його композиторського письма, що виражається у духовному наповненні його музичних творів, особливо у масштабних вокально - симфонічних формах. Це підтверджується такими творами, як «П'ять пісень про Україну», «Молитва Катерини», та опера - ораторія «Київські фрески» [9, с. 34 – 35.].

Таким чином, стиль І. Карабиця є багатограним синтезом національних традицій, новаторських технік і філософсько - естетичних концепцій, що визначають його як одного з найцікавіших композиторів української музичної культури другої половини ХХ століття.

У листі до Вірка Балея сам Іван Федорович так визначав свої стильові орієнтири: «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 еклектика, а спосіб мислення» [11].

У творчості митця історично-патріотична тематика невіддільна від моральної та етичної: «Він усією своєю діяльністю прагнув закріпити духовний код нації в його історичному і сучасному зразках» [8, с. 260].

Митець опирався на глибинні традиції класичної композиторської школи, зокрема, таких композиторів як Ф. Ліст, Б. Барток та на традиції українських подвижників музичного мистецтва, таких як М. Лисенко, В. Косенко та інші. Але разом із традиційними композиторськими техніками І. Карабиць використовує найсучасніші, зокрема, елементи алеаторики. Також Іван Карабиць звертався до неоімпресіонізму, серійної техніки, елементів джазової гармонії [12, с. 75.].

Отже, на мою думку стильова багатовекторність композиторської творчості Івана Карабиця останньої третини ХХ століття утверджується завдяки яскравій образності, національній забарвленості й, одночасно сучасній музичній мові, використанню стильових алюзій і знаків символів різних епох.

Митець завжди виявляв універсальність й широту творчого мислення у жанрово-стильовому та стилістичному аспектах, проявляв новаторський підхід до традиційних музичних форм та жанрів, глибинно проникнувся у стильові особливості музики попередніх епох, що дозволило композитору переосмислити та втілити у власній творчості неокласичні, необарокові, неоромантичні, неофольклорні та інші стильові моделі, які дозволили виявити його постмодерний світогляд і тип мислення.

1.3. *Жанрове коло творчості І. Карабиця*

Формування Івана Федоровича Карабиця як композитора почалося у 1960-х роках. Період в його житті (кінець 1960-х початок 1970-х років) став переломним та одночасно знаковим етапом для І. Карабиця. В цей час він завершив композиторський факультету Київської консерваторії імені П. І. Чайковського та вступив до аспірантури.

У 1968 році І. Карабиць, після смерті Б. Лятошинського, потрапив до класу композиції до молодого композитора Мирослава Скорика. На той час митець вже мав цілий ряд творчих здобутків у камерно-вокальній, симфонічній, камерно-інструментальній, фортепіанній музиці: Сонатина для фортепіано (1967), Симфонієтта для струнних (1967), Сонати для віолончелі та фортепіано № 1 та 2 (1968, 1972), Скерцо для флейти та фортепіано (1964), Квінтет для флейти, двох скрипок, альту та віолончелі (1965), Концертино для валторни та фортепіано (1967), а також Концерт для фортепіано з оркестром № 1 (1968) [3, с. 30].

Наступні роки у творчості Івана Карабиця стали періодом професійного утвердження, що розкрило різні грані творчого дарування митця.

Після завершення консерваторії Іван Карабиць недовго очолював оркестр Київського військового округу як диригент, а згодом перейшов на роботу в Спілку композиторів України - спочатку відповідальним секретарем, а потім керівником секції міжнародних зв'язків та масових жанрів. У 1970-х роках він остаточно вибудував власну жанрову палітру: поеми на вірші Івана Франка («Vivere memento» 1970), камерні концерти (Концертино для камерного оркестру 1970), вишукані інструментальні мініатюри («Ліричні сцени» для скрипки з фортепіано 1970) вокальні цикли на тексти Павла Тичини («Пастелі» 1970) та драматичні саундтреки до кінофільмів (музика до «Комісарів» 1970). Кульмінацією цього періоду стала ораторія «Сад божественних пісень» на вірші Григорія Сковороди (1971) - масштабний синтез хорової, сольної та симфонічної структури [13].

У цей період композитор експериментує із компромісом між «камерністю» та «монументальністю»: камерні концерти стають ніби «тестовим полігоном» для майбутніх великих форм, а одночастинні «міні - концерти» часто мають циклічний лад і використовують техніку ремарки attaca для посилення єдності [3, с. 34].

Оксана Гуркова підкреслює, що камерні жанри Івана Карабиця 1970-х не лише розширили його тембровий арсенал, але й заклали фундамент тембрової

драматургії, де окремі солянки інструментів виступають як «акторські партії» в загальному оркестровому дійстві [3, с. 35].

Протягом 1980-х років талант І. Карабиця розквіт: керівництво Музфондом України (1979 - 1983) залишило слід у його музиці, а з 1983 року він поєднав активну композиторську практику з викладацькою діяльністю на кафедрах композиції та інструментування Київської консерваторії. Його науково - методичні підходи (чітка жанрова форма, акуратність оркестровки, увага до драматургії) знайшли відображення у таких творах, як балет «Богатирська симфонія» (1980), вокальний цикл «Мати» на вірші Бориса Олійника (1980), Концерт №1 «Музичний дарунок Києву» (1981), «Диско - хоровод» для кларнета і фортепіано (1981) та опера - ораторія «Київські фрески» (1983). У цей час формуються також його численні концертні міні-форми та експериментальні композиції для естрадно-симфонічних складів. О. Гуркова виокремлює «діалогічний полюс» камерно-інструментальних і симфонічних творів Івана Карабиця 1980-х: з одного боку, це органічне поєднання інноваційних звукоутворень, з іншого - звернення до національно-історичних архетипів [3, с. 36].

У 1999-2000 - х роках Іван Карабиць поєднував композиторську, педагогічну та громадську діяльність. Він здобув звання «Народний артист України» (1991), очолював міжнародні музичні фестивалі («Київ Музик Фест») та конкурси (пам'яті Володимира Горовиця), пропагував українську музику у ЮНЕСКО. Саме на фестиваль «Київ Музик Фест» припали прем'єри його пізніх творів: Концерт №3 «Голосіння» (1989), «Music from Waterside» (1994), п'ять музичних моментів для фортепіано з оркестром (1999) та інструментальні серії на тексти Рабіндраната Тагора (2000 - 2001) [3].

Таким чином, жанрове коло творчості І. Карабиця охоплює весь спектр: від камерної інструментальної мініатюри до масштабних хорово-симфонічних полотен; від ліричних вокально-поетичних циклів до театральних та кінокомпозицій; від академічної строгості до масових й естрадних жанрів. Ця

різноманітність не розпорошує, а, навпаки, консолідує стиль митця: у кожному жанрі Іван Карабиць шукав єдність форми, глибину змісту та новаторську виразність, створюючи унікальну музичну панораму другої половини XX - початку XXI століття.

РОЗДІЛ 2.

Національна ідентичність через музичні жіночі образи в оперній творчості митця

2.1. *Співвідношення опери-ораторії «Київські фрески» з літературним джерелом. Сюжет і національний контекст.*

Неординарним та знаковим для української музичної культури став твір Івана Карабиця «Київські фрески». Оскільки у цій композиції поєднаний ряд різних за жанрами видів мистецтва таких як балет, хор, театр, мультимедійний супровід, композиція демонструє, за ідеєю автора, яскраву полістилістичність. За висловом А. Терещенко: «Жанрові витоки «Київських фресок» синтезують ознаки ораторії і опери, драматичного і літературного театру, народного дійства і хореографічної вистави. Грандіозний, масштабний задум, складна образність лібрето утруднюють суто музичне вирішення твору і призводять до залучення самостійного поетичного ряду, що об'єднує партію Читця, сольні, ансамблеві й хорові декламаційно-розповідні епізоди» [16, с. 82].

І. Карабиць вибудував лібрето на матеріалах давньоруських літописів (переважно «Повісті временних літ») та епічних фольклорних сюжетах - легендах про заснування Києва, образах княжого періоду і народних обрядах. Фрагменти з «Слова о полку Ігоревім» введено в якості описів битв і мандрів, що розширюють історичний контекст. Церковні тексти («Восклицання над святинями», пасажі псалмів) використовуються в епізодах «Возрадуйся граде» та «Київські дзвони» для підтримки сакрального звучання. Народні - обрядові пісні (купальські, весільні) органічно вбудовані в музичну тканину «Жагучої ночі Івана Купала» й «Весілля», створюючи місток між обрядом та сучасним театром. Такий комплекс джерел утворює наскрізний наратив: від легендарного заснування міста через обрядову та релігійну перебудову до усвідомлення національної ідентичності [5].

Композиція складається з дванадцяти автономних номерів, що разом формують хронологічно збудовану «музичну фреску» історії українського народу:

1. Возрадуйся граде: *Maestoso* : «Луна віків над Лавровою пущею...».
2. Над Києвом золотий гомін: *Sostenuto*
3. Жагучої ночі Івана Купала: *Adagio* : «Уночі, як Чумацький шлях...»
4. Весілля: *Allegro* : «Ой не роди, пшенице...»
5. За горами гори: *Andante concentrato* : «Уночі, як Чумацький шлях...»
6. Я єсть народ...: *Moderato* : «Чорний птах кряче...»
7. «...наставало сотворіння світу!»: *Vivace*: «Брязк і вибух!...»
8. Великодній дощ: *Sostenuto*
9. Вогняне небо: *Sostenuto* : «Уночі... Я, хлопчик-семиліток...»
10. Київські дзвони: *Sostenuto* : «Сьогодні наш шлях - через Дніпро...»
11. Ти невмируще серце України: *Moderato* : «Люба сестронеко... Милий братику..»
12. Чуття єдиної родини: *Andante* : «Глибинним будучи і пружним...»

Кожен розділ поєднує вокальні соло й дуети, хорові сцени, інструментальні інтермедії та рецитації Читця. Таке чергування дозволяє створити різноманітність драматичних образів: від медитативного роздуму до епічного пафосу.

Прем'єра опери-ораторії «Київських фресок» у середині 1980-х років стала своєрідним «музичним маніфестом» націєтворення [15, с. 1]. У поєднанні із відеоартом та хореографічними вставками І. Карабиць створює діалог між історичною пам'яттю та сучасною аудиторією. Відсилки до обрядовості (купальські дійства, весільні мотиви) відтворюють спільну основу народної культури. Літургійні алюзії надають твору сакрального звучання, ніби музика сама стає «записом» фресок давніх храмів. Використання сучасних медіа - ефектів (відеопроєкції, світлові інсталяції) підкреслює діалектичний «міст» між минулим та майбутнім. Такий підхід робить «Київські фрески» не просто

жанровою інновацією, а потужним твором із глибинним культурним посилом: відтворення цілісної історії нації в умовах соціально - політичних змін.

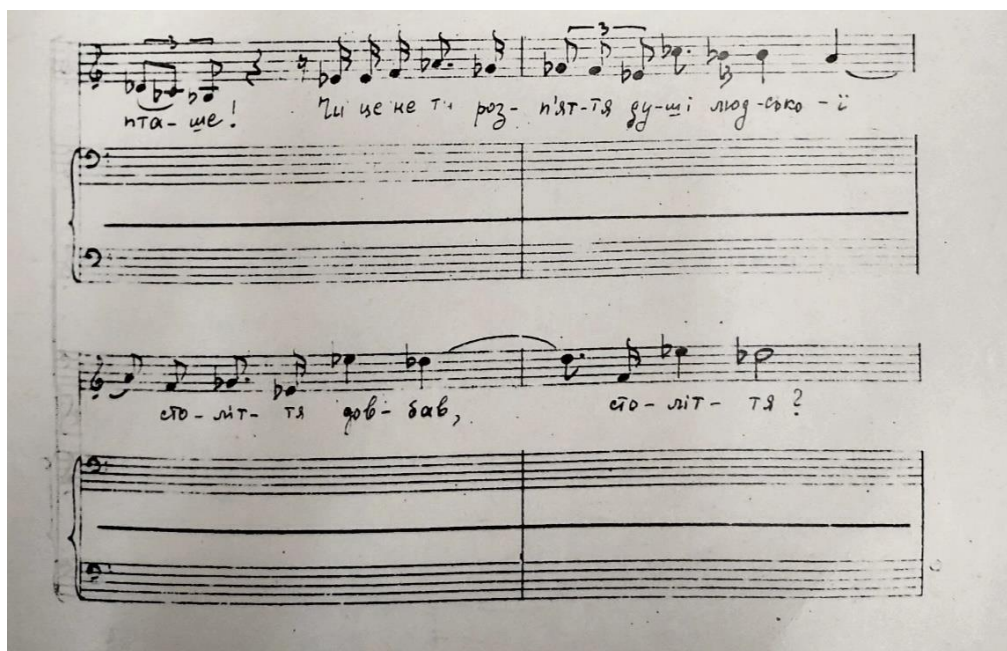
2.2. *Музична драматургія та вокально-сценічне втілення жіночих образів в опері-ораторії «Київські фрески»*

Аналіз жіночих партій в опері - ораторії «Київські фрески» спрямований на розкриття багатогранного художнього змісту, який формується завдяки синтезу музичних засобів, драматургічної форми та символіки текстів. У даній роботі я поставила собі за мету дослідити, як ці елементи взаємодіють між собою для створення образу, що поєднує традиційні релігійно-містичні мотиви із сучасними експресивними підходами, а також викликає глибокий емоційний резонанс у слухача.

Оперно-ораторіальний твір «Київські фрески» Івана Карабиця відображає культуру, що формувалася під впливом давніх східноєвропейських традицій, коли музика відігравала роль засобу передачі духовних та історичних переживань. У різні часи українські композитори зверталися як до образів видатних постатей давньоукраїнської держави, таких як князь Ярослав Мудрий, княгиня Ольга, Анна Ярославна та інші, так і до її літературних та архітектурних пам'яток: «Софія Київська», «Золоті ворота», «Слово о полку Ігоревім», «Повість минулих літ» та інші. Більшість музичних полотн, написаних композиторами різних поколінь, зокрема такими корифеями, як Ігорем Соневицьким, Лесею Дичко, Євгеном Станковичем, Богданою Фільц, Іваном Карабицем та іншими, позначені жанрово-стильовим оновленням, знаменуючи початок кардинальних перетворень в українській музиці доби Незалежності [7].

Жіноча партія для меццо-сопрано «Чорний птах, чорний птах кричє» характеризується експресивними мотивами і риторичною інтонацією. Вона несе в собі алюзії на історичну пам'ять та символіку страждання.

Наприклад, використання образів, що вказують на «розп'яття душі» чи «чорний птах», можна розглядати як сучасну інтерпретацію давніх релігійних мотивів, що символізують очищення через страждання та водночас відродження духу.



Аналіз нотного матеріалу вказує на чітке використання динамічних відтінків: від «р» до «f» звучання, що створює драматургічну напругу. Темпове маркування, таке як «Moderato», відображає процесуальне зрушення емоційної енергії, переплітаючи більш ліричні та більш експресивні фази виконання. Таке поєднання сприяє підсиленню внутрішньої динаміки партії, що відповідає загальній концепції твору.

Жіноча партія для *меццо-сопрано* «Чорний птах, чорний птах криче» відзначається різкою контрастністю у мелодичному оформленні: довгі протяжні фрази чергуються різкими, іноді навіть різко розділеними фрагментами. Особливе значення має текст:

Чорний птах, чорний птах криче.

У нього очі пазурі! Криче.

*О бездушний пташе!
Чи це не ти розп'яття душі людської
століття довбав, століття?
Чи не ти виймав живим очі,
із серця віру?
Чорнокрилля на голуби і сонце - чорнокрилля.*

Саме така організація цього літературного тексту спрямована на передачу внутрішньої експресії, суміш емоцій, яка характеризує героїню твору. Крім того, нетрадиційні ритмічні зсуви та вставки пауз надають виконанню елементи риторичного звернення, що стимулює слухача до самостійного пошуку смислових паралелей між музикою та текстом.

Виконання жіночої партії для меццо-сопрано вимагає високого володіння технікою, що включає плавний перехід між регістрами та здатність зберігати насичення тембру на всьому діапазоні. Використання артикуляційних засобів - від делікатних нюансів при виконанні довгих голосових ліній до більш виразних, акцентованих нот, дозволяє підкреслити драматургію партії та її виразну символіку. Це забезпечує не тільки технічну досконалість, а й глибоке емоційне занурення у зміст твору.

Аналіз тестових фрагментів, що взаємодіють із музичним матеріалом, дозволяє зробити висновок про багатозначний характер партії. Незавершеність деяких фраз створює відчуття невизначеності та протиріччя, що символізує внутрішню боротьбу. Наприклад, фраза «Чи це не ти розп'яття душі людської пташе!» змушує слухача звернути увагу на такі нюанси емоцій та підкреслює мотив жертвності, що проходить через всю партію. Така текстова організація не лише розкриває драматургію образу, а й встановлює діалог між музикою і словом.

У комплексі, жіноча партія для меццо-сопрано в «Київських фресках» виконує роль не лише музичної лінії, а й символічного інструменту, який об'єднує історичну пам'ять, філософські пошуки та емоційне сприйняття

сучасності. Динамічні контрасти, уривчаста мелодика та нетрадиційна ритміка створюють багат шаровий образ, що відкриває простір для численних інтерпретацій. Поєднання цих елементів свідчить про глибину задуму творця, який у завершенні до традиційної символіки використовує сучасні музикознавцеві прийоми для вираження актуальних культурних проблем. Саме через таку взаємодію технічних і символічних аспектів виконавиця здатна передати широкий спектр емоційного та інтелектуального забарвлення, що робить жіночу партію одним із центральних компонентів твору.

Жіноча партія для *сопрано* «*Жагучої ночі*» у «*Київських фресках*» виконує подвійне завдання: з одного боку вона є окремою музичною лінією, а з іншого - носієм глибоких духовних і культурних алюзій. Образ жіночого голосу співзвучний із ідеями жертвності, очищення та відродження, що яскраво змальовано і передано літературним текстом:

*Жагучої ночі Івана Купала
коли розкривається папороть
дивно, на свято кохання велично, як пави,
виходять полянські у білому діви.
Пливуть опівночі на кручі Дніпрові.
Туман осідає росою на м'яту.
В надії пускають на хвилі шовкові,
мов знак нареченим вінки лебедятам.
А...*

Використання мотивів, притаманних народній пісенній традиції, збагачене сучасними експериментальними прийомами, свідчить про синтез давніх релігійних традицій із новітніми музикознавчими пошуками. Такий

підхід відображає тенденції неофольклоризму, притаманні українському мистецтві другої половини ХХ століття.

29

Soprano Solo

Ша-у-по-ї но-пі ї-ва-на ку-па-ла

ко-ли роз-кри-ва-єть-ся на-по-роть

Ped. * *Ped.* *

У цій партії продемонстровано глибоку варіативність ритмічної структури. Зміни метричних структур: від чітко визначених тактових розподілів до вільних, ніби імпровізаційних, інтервалів, що надають партії ефект «речитативного» розгортання. Це дозволяє виконавцю варіювати інтерпретацію в залежності від емоційної напруги. Вставки пауз між фразами, неодноразове використання синкоп та ритмічних зсувів показують свідоме відхилення від класичного метричного плану, що створює ефект драматичної невизначеності та викликає у слухача глибші емоційні асоціації.

Мелодична лінія партії відзначається динамічними контрастами. Відсутність стійкого тонального центру, змінність модальних утворень та використання дисонансних акордових структур вказують на сучасні тенденції експерименталізму у музиці, а також сприяють глибшому драматизму виконання.

Аналіз динамічних позначень і артикуляційних вказівок вказує на високу вимогливість до виконавця. Використання контрастних позначень (від «*riano*» до «*fortissimo*») показує прагнення до створення хвиль емоційного напруження, де поступове наростання (*crescendo*) відповідає зростанню драматургічного напруження, в різкі змінні позначення- інтерпретації кульмінаційних моментів. Позначення «*Red.*» та інші артикуляційні сигнали не регулюють технічну частину виконання, а сприяють виникненню особливої інтонаційної палітри, що створює акустичний образ внутрішнього переживання героїні. У деяких місцях комбінація коротких та затяжних звукових фрагментів дозволяє створити враження безперервного емоційного монологу.

Жіноча партія для сопрано виконує інтегративну функцію в структурі твору. Символічний міст між традицією та модерном - поєднання елементів народного співу з сучасними технічними прийомами створює своєрідний діалог між минулим і сучасністю. Такий підхід відповідає загальновизнаним тенденціям в українському мистецтві, де історична пам'ять переплітається із інноваційною музичною культурою. Також партія забезпечує центральну емоційну лінію твору, в якій голос виступає як виразник особистісного страждання, так і колективної історичної пам'яті. Її розвиток від статичного початкового стану до кульмінаційного вибуху символізує трансформаційні процеси як на рівні індивідуального переживання, так і на рівні культурної ідентичності.

Для більш глибокого розуміння партії доцільно провести порівняльний аналіз з іншими творами українського репертуару. У співставленні з неофольклоризмом аналізуючи реалії нотної системи в контексті робіт Івана Карабиця чи Бориса Лятошинського, можна виявити спільні риси у використанні модальних варіацій і драматургічних контрастів, що обумовлено пошуком власної національної ідентичності через музичну форму.

Партія демонструє явну тенденцію до синтезу класичних традицій з експериментальними ритмічними та гармонійними прийомами, що є характерною рисою сучасного українського мистецтва. Таке поєднання дозволяє не лише передати емоційний стан героїні, але й служити засобом рефлексії над історичними викликами та культурними змінами.

Таким чином, жіноча партія для сопрано «Жагучої ночі» у «Київських фресках» виконує роль медіатора між давніми духовними традиціями та сучасними формами музичного експерименту, сприяючи багатогранній інтерпретації як особистісної, так і колективної пам'яті. Комплексне поєднання ритмічних, мелодичних, динамічних і текстових засобів відкриває широке поле для подальших дослідницьких пошуків, дозволяючи використовувати партію як приклад інноваційного підходу до драматургії в сучасній оперній творчості. Надзвичайна технічна складність партії обумовлює високий рівень професіоналізму, що робить її центральним елементом твору та одночасно викликом для виконавців, спонукаючи до інтерпретаційного розгляду кожного музичного та текстового штриху. Отже, партія для сопрано «Жагучої ночі» виступає як символічно насичена й технічно досконала частина твору, яка відкриває глибину емоційного та інтелектуального досвіду, зважаючи на широкий спектр культурних, історичних та музикознавчих алюзій.

Висновки

Національно визначена, новаторська та оригінальна творчість Івана Федоровича Карабиця приваблює глибиною закладених у ній філософських ідей, широтою образних горизонтів. Кожен його твір - це не просто музичний ряд, а багатоплоскова філософська конструкція, де звук стає засобом роздуму про сенс буття. У «Київських фресках» ідеї космосу й історії людства співіснують із відлуннями приватних переживань, ніби автор веде слухача крізь часовий тунель, поєднуючи сиві легенди з викликами сучасності. Цей широкий інтелектуальний простір розривається через метафору фрески - зображення на стіні, яке водночас описує реальність і задає простір для внутрішньої свободи інтерпретації. Завдяки такому підходу музикант Іван Карабиць працює на рівні символів, пробуджуючи бажання йти вглиб власних думок і відчуттів.

Характерною рисою творчості композитора є її національна спрямованість, що проявляється у глибокому проникненні в інтонаційний простір української пісні та сильному ліричному струмені музики. Не обмежуючись прямими цитатами чи фольклорними вставками, І. Карабиць формує власні музичні «речення», в яких звучання народного мелосу стає невід'ємною ланкою гармонійного й ритмічного розвитку. Завдяки цьому його музика одночасно звучить і як непримушена поезія, і як промовиста балада: кожна мелодійна лінія ніби «вдихає» в себе історію предків, а відтінки народного співу переходять у сучасну артикульовану мову оркестрового та хорового письма. Ліричний струмінь у його композиціях має драматургічну чіткість: він то підносить мелодію до сплеску емоцій, то занурює в медитативну тишу, створюючи ефект живої розмови з культурною пам'яттю.

Учень Бориса Лятошинського, для якого тембральний колорит звучання являвся одним із головних засобів виразності, Іван Карабиць поглибив та розвинув надбання вчителя, використовуючи у своїй композиторській спадщині техніку сонорної поліфонії [10]. Творчий доробок композитора - яскравий

приклад тембрального мислення, неповторного стилю та індивідуальності Івана Карабиця. Від Б. Лятошинського І. Карабиць успадкував розуміння тембру як «кольору» музичної палітри, але він пішов далі, створюючи складні мережива інструментальних і вокальних текстур. У його сонорній поліфонії кожен інструмент чи голос працює як окрема «барвова пляма», а їхній спільний «мазок» формує масштабні звукові картини. У «Київських фресках» це проявляється в поєднанні шепоту хору та приглушених струнних, у кришталеві чистих вокальних сольних пасажах поруч із розсипом духових гармонік. Такий підхід перетворює звучання на фізичний простір, в якому слухач ніби рухається від темного підпілля давнини до сяйва сучасності.

Іван Федорович Карабиць це митець, який вивів українську музику на сучасний європейський рівень, не втрачаючи національного змісту, створив глибоко патріотичну та філософську музику, що проймає до глибини душі та розуму. Він залишив потужний мистецький спадок, у якому духовна велич і музична мова йдуть поруч. Завдяки Івану Карабицю українська композиторська школа здобула нову динаміку розвитку, коли локальна автентика гармонійно поєднується з європейськими інноваціями. Його твори неодноразово виконувалися на престижних фестивалях і викликали захоплення критиків за кордоном, демонструючи, що національна музика може бути водночас глибоко патріотичною та сучасною. Творчий спадок І. Карабиця - це джерело натхнення для нових поколінь композиторів, хормейстрів і дослідників, бо в ньому поєднується емоційна напруга, висока інтелектуальна складова та невичерпна любов до України. Його творчість продовжує перебувати у центрі наукових дискусій як символ здатності музики будувати культурні мости між минулим і майбутнім.

Список використаних джерел

1. Берегова О. Творча особистість Івана Карабиця та її роль у формуванні сучасних мистецьких шкіл України. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 74: Естетика і практика мистецької освіти: 3б. ст. Львів: СПОЛОМ, 2008. С. 180–185.
2. Галузевська О. Духовний простір Сходу у творчості Івана Карабиця. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність. К., 2010. С. 299–312.
3. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. «Музичне мистецтво»; НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2016. 349 с.
4. Карабиць Іван Федорович. Українська музична енциклопедія. У 2 т. Т. 2. [Е – К]. гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 325-326
5. Карабиць І. Офіційний сайт композитора [Електронний ресурс]. <http://karabits.com.ua> (Дата звернення: 12.03.2025).
6. Карабиць І. Список творів. К.: Центрмузінформ, 2005. 99 с.
7. Карабиць І. І. «Київські фрески» Івана Карабиця в аспекті синтезу мистецтв: Магістерська робота. Іванна Іванівна Карабиць; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. К., 2007. 80 с.
8. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ: Дух і літера, 2017. 285 с.
9. Кияновська Л. Стиль Івана Карабиця. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. 2015. № 2 (27). К.: НМАУ імені П. І. Чайковського. 2015. С. 32–35.
10. Копелюк О. Б. Лятошинський – І. Карабиць: творчі паралелі (досвід навчання І. Карабиця в класі Б. Лятошинського). Рейнгольд Глієр – Борис

Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури: збірник статей.
Житомир: Вид-во ФОП Євенок О. О., 2014. С.254–266.

11. Лист Івана Карабиця до Вірка Балея, кінець 1990-х років. Архів родини І. Ф. Карабиця.
12. Маркова О. Твори Івана Карабиця у стильовій симультанності української музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття. 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. 69–75.
13. Мельник Л. “Сад божественних пісней” Івана Карабиця в контексті неobaroco європейського та українського. Науковий вісник НМАУ. Вип. 31: Vivere memento (“Пам'ятай про життя”). Статті і спогади про Івана Карабиця. Київ, 2003. С. 88-96
14. Поліщук Т. Маестро, подарувавший «Сад божественних пісень». Газета «День».
[http://www.mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/2D006BE6CE5B9935C225798B004BFD99?](http://www.mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/2D006BE6CE5B9935C225798B004BFD99?OpenDocument)
[OpenDocument](http://www.mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/2D006BE6CE5B9935C225798B004BFD99?OpenDocument)
15. Терещенко А. «Київські фрески» І. Карабиця: задум, втілення, виконання. Музика. 1986. № 4. С. 1–3.
16. Терещенко А. Вокально-симфонічні твори І. Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70-80-х років ХХ століття. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 31: Vivere memento. Статті і спогади про І. Карабиця. С. 75–87.
17. Харченко Є. Ще раз про «невідомі шістдесяті» Іван Карабиця. Українське музикознавство (науково-методичний збірник). Вип. 34. К., 2005. С. 245–257.
18. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B8%D1%86%D1%8C_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D

[0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](#) (дата звернення 15.05.2025)

Додатки

III

Adagio Уночі, як чумацький шлях

1

Ped. * Ped. *

рібістину зуряву протеле. Розлики вікно, послухай,

Ped. * Ped. *

слухай...

Ped. * Ped. *

[2]

Soprano Solo

Ша-гу-го-и Но-ни
й-ва-на ку-па-ла

[2]

Ped. * Ped. *

ко-ли роз-кри-ва-е-ся на-но-ро-ть

Ped. *

[3]

губ-но, на-св-то ко-хан-на

[3]

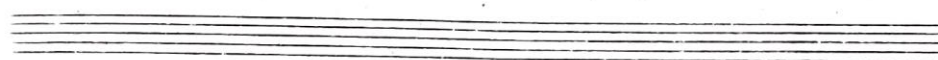
Ped. * Ped. *

Музична партитура на сторінці 30. Вона складається з двох систем. Верхня система містить вокальну партію з нотами та українськими ліричними текстами: "ве- лич-но, як ма-ви, ви-хо-рає по-лянькі у бі-ло-му". Нижня система містить фортепіанну партію з акордами та мелодією. Під фортепіанною партією вказано "Ped." (Pedal). В кінці системи є знак *

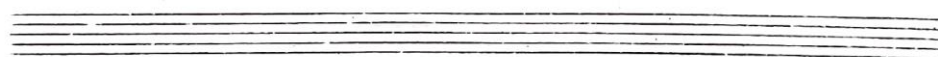
Друга система музичної партитури на сторінці 30. Вона складається з двох систем. Верхня система містить вокальну партію з нотами та українськими ліричними текстами: "ви". Нижня система містить фортепіанну партію з акордами та мелодією. Під фортепіанною партією вказано "Ped." (Pedal). В кінці системи є знак *

Третя система музичної партитури на сторінці 30. Вона складається з двох систем. Верхня система містить вокальну партію з нотами та українськими ліричними текстами: "Жи-вуть о-нів-но-ті на". Нижня система містить фортепіанну партію з акордами та мелодією. Під фортепіанною партією вказано "Ped." (Pedal). В кінці системи є знак *

кpy- ni Шин- ро- bi. Ty-



-ман о-сі- га-є ро- со-ю на м'я- ту.



5

В чагі-і пус-ка-ють на хви-лі шов-ко-ві.

Ped. * Ped. *

3

мов знак на-ре-че-ним бік-кы ле-се-

Ped. *

f

-га- та.

6 6 6 10

Handwritten musical score on page 33, measures 6 and 7. The score is written for piano (p) and includes a forte (f) dynamic marking. The key signature is one flat (B-flat). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The notation includes slurs, ties, and a fermata.

Handwritten musical score on page 33, measures 8 and 9. The score is written for piano (p) and includes a forte (f) dynamic marking. The key signature is one flat (B-flat). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The notation includes slurs, ties, and a fermata.

Handwritten musical score on page 33, measures 10 and 11. The score is written for piano (p) and includes a forte (f) dynamic marking. The key signature is one flat (B-flat). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The notation includes slurs, ties, and a fermata.

Handwritten musical score for a single system on page 34. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a melodic line with a long slur and a piano (p) dynamic marking. A "Ped." (pedal) marking is present at the bottom left, and an asterisk (*) is at the bottom right.

Handwritten musical score for page 35, starting with a system marked "Lento (♩=58)". It includes staves for Soprano I, Soprano II, and Piano. The Soprano II part has lyrics in Russian: "mi - ca - ya - no - pi - mer - ky,". The Piano part has a "p" dynamic marking and a "du!" marking. The system concludes with a double bar line.

8

сві-ти нам го-рі-жер-ку щоб ми не

Ой!

Ой!

Ой!

мі-ся-цю-но-рі-жер-ку

Ой!

за блу-ди-ли, ві-но-ків на за-гу-ди-ли, а...

9

сві-ти чим го-рі-жес-ку ой! щоб ми не за-бу-ди-ли

11

бі-ноз-ків не за-бу-ди-ли а...

10

мі-ся-цю,

Handwritten musical score on page 37. The score consists of four staves. The first two staves are for a piano accompaniment, featuring chords and melodic lines. The third staff contains vocal lyrics in Cyrillic: "ми - ся - сто" and "Да, ми - ся -". The fourth staff contains the lyrics "ми - ся - сто, ми - ся -". There are two boxed "11" markings above the third staff. The time signature is 3/8.

Handwritten musical score on page 38. The score consists of four staves. The first two staves are for a piano accompaniment. The third staff contains vocal lyrics in Cyrillic: "- сто, ми - ся - сто, а...". The fourth staff contains the lyrics "- сто.". There are two boxed "11" markings above the third staff. The time signature is 3/8.

Handwritten musical score for page 38, measures 11 and 12. The score is written on two systems of staves. The first system (measures 11-12) features a vocal line with lyrics "mi - ca - cho, ou, mi - ca -" and a piano accompaniment. The second system (measures 12-13) continues the vocal line with lyrics "mi - ca - cho, mi - ca -" and the piano accompaniment. The piano part includes various rhythmic patterns and dynamics markings.

Handwritten musical score for page 39, measures 13 and 14. The score is written on two systems of staves. The first system (measures 13-14) features a vocal line with lyrics "ou! mi - ca - cho. mi - ca - cho 20 -" and a piano accompaniment. The second system (measures 14-15) continues the vocal line with lyrics "ou!" and the piano accompaniment. The piano part includes various rhythmic patterns and dynamics markings.

Handwritten musical score for two staves, labeled I and II. The music is in 5/8 time. The lyrics are written below the notes.

Staff I:

Lyrics: -рі- ми- ся- цю- го- рі- жер-
щер- ку сви- ти нам го-
Оу!

Staff II:

Lyrics: ми- ся- цю, Оу,
Оу! ми- ся- цю,

Handwritten musical score for two staves, labeled I and II. The music is in 5/8 time. The lyrics are written below the notes.

Staff I:

Lyrics: -ку, сви- ти нам го- рі- жер-
-рі- жер- ку. ми- ся- цю- го-
Оу!

Staff II:

Lyrics: ми- ся- цю Оу!
Оу! ми- ся- цю,

Handwritten musical score for page 40, measures 1-14. The score is written on two systems of staves. The first system (measures 1-8) has a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 5/8 time signature. The second system (measures 9-14) has a treble clef, key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The lyrics are in Cyrillic and include: -ky, mi- sa- ci- uslo- ro- pi- zher- tu nam go- Ohi! mi- sa- uslo Ohi! mi- sa- uslo.

Handwritten musical score for page 40, measures 15-28. The score is written on two systems of staves. The first system (measures 15-22) has a treble clef, key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The second system (measures 23-28) has a treble clef, key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The lyrics are in Cyrillic and include: -ky, ci- zher- ky. mi- nam go- pi- sa- uslo ro- Ohi! mi- sa- uslo Ohi! mi- sa- uslo.

тен

65 41
Світанок веде з молодого... ля...

ку- жет- ку.
morendo ppp

м- ся- цю.
morendo ppp

26 *Sostenuto*

тен
В небі плінуть ріки, потужні ріки дзвону Лаври і Софії!

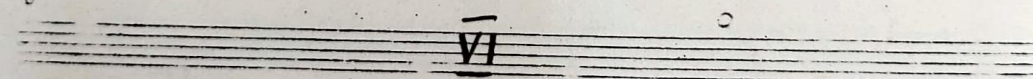
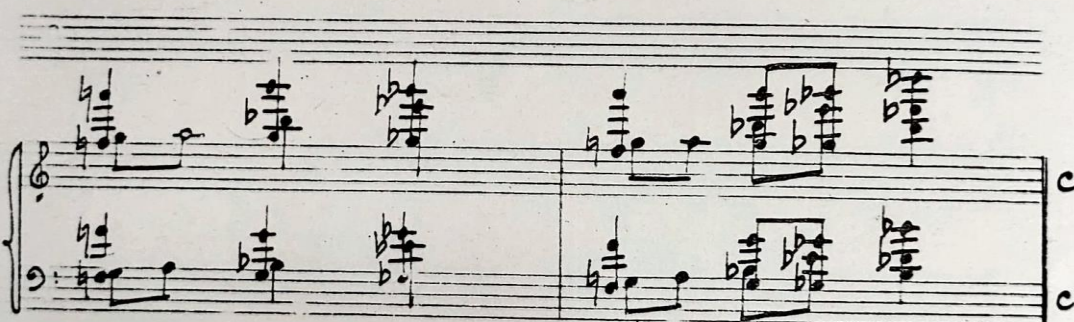
mp

Гобки золотії пригальнують, гобки золотії!

mp

Додаток 2

90



1

крс- те.

Мво-го о-

и на-гу-рі!

2

крс- те.

о без душ-ний

пта-ше!

и це не ти роз-п'ят-ся ду-ші люд-сько-ї

сто-літ-тя гов-дав,

сто-літ-тя?

3

чи не ти бин-мавжи-бин о-ти, із сер-ца

бі-ру.

гор-но-крил-ля

4

на по-лу-би і сон-це

гор-но-крил-ля

p. — p. — p. — p. — p.