

*Вічність не мертвa
долони платимо
пам'яттю...*



А все ж...

Яка різниця, ви мені скажть,
І що від того зміниться на світі:
Чи буду жити, чи не буду жити,
Чи пам'ятатимуть про мене діти?

Адже були, і їм нема числа,
До нас на світі люди і народи.
Непам'ятю їх пам'ять поросла...
Мабуть, ніщо не зміниться в природі.

Земля не спинить свій політ,
Життя буяниме, зелене...
А все ж — то буде інший світ,
То буде світ — без мене.

Viktor Batyuk

Міністерство культури і мистецтв України
Національна спілка композиторів України
Національна музична академія України ім.П.І.Чайковського
Центр музичної інформації
Національної спілки композиторів України

Vivere memento

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського

(Пам'ятай про життя)

ВИПУСК 31

Статті і спогади
про Івана Карабиця

Київ
2003



*Рекомендовано до публікації Вченю радою
Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського
(протокол №8 від 24 червня 2003 р.).*

Редакція:

Тимошенко О.С. — ректор НМАУ ім.П.І.Чайковського, академік Академії мистецтв України, професор НМАУ (голова)

Герасимова-Персидська Н.О. — доктор мистецтвознавства, академік Академії наук Віщої школи, академік Академії мистецтв України, професор НМАУ ім.П.І.Чайковського

Лащенко А.П. — доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор НМАУ

Задерацький В.В. — доктор мистецтвознавства, професор Московської державної консерваторії ім.П.І.Чайковського

Терещенко А.К. — доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України

Єрмакова Г.О. — доктор мистецтвознавства, професор Військової консерваторії Російської Федерації

Плясковський І.Б. — доктор мистецтвознавства, професор НМАУ ім.П.І.Чайковського

Маркова О.М. — доктор мистецтвознавства, професор Одеської державної консерваторії ім.А.В.Неїданової

Кияновська Л.О. — доктор мистецтвознавства, професор Львівської державної музичної академії ім.М.В.Лисенка

Коць М. — український меценат зі США, член комісії з питань повернення культурних цінностей при Кабінеті Міністрів України, член Асоціації дослідників голоду-геноциду 1932–33 років в Україні

Рецензенти:

Муха А.І. — доктор мистецтвознавства, професор ІМФЕ ім.М.Т.Рильського НАН України

Черкашина М.Р. — доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор НМАУ

Упорядник — М.Д.Копиця

Редактор — О.А.Голинська

Шановні друзі, колеги!

Мос творче життя зважді і постійно проходить у сплікуванні з людьми, різними за віком, посадою, якщо хочете, культурою. Але, мабуть, у кожного пам'ятає залишає назавжди глибший і найдорожчий спомин про особливих людей. Серед непересичних особистостей, з якими звела мене доля, був Іван Федорович Карабиць, якого вважаю не тільки мистецьким побратимом, але другом і земляком. Вихованець і згодом професор кафедри композиції, Іван Федорович був видатним педагогом, який підеотував до самостійного творчого життя плеяду яскравих молодих митців, продовжуючи опікуватися їх творчими здобутками після закінчення Національної музичної академії.

Видатним був талант Івана Карабиця на організаційно-мистецькій ниві. Справжній патріот, без завіс галасливих декларацій, Іван уміє не тільки народжувати ідеї, екран потрібні нашому культурному прогресу, а і блискуче етапувати їх в реальному житті, як це не було важко в наш непростий історичний час. Пам'ятаю його чесну людську і творчу позицію як члена журі міжнародних і всеукраїнських конкурсів, оглядин, пленумів Спілки композиторів, де його думка була глибокою, розважливою, справедливою. Тішуся і тим, що Національна музична академія зважді була поруч і в організації такого грандіозного починання, як Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест», де Іван Федорович дванадцять років був беззмінним музичним директором. Як одну з важливих ініціатив Івана Карабиця, згадаю вистину історичну подію — першу після баగатох десятиріч гастрольну подорож Національної заслуженої академічної капели України «Думка» та симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України до Франції. Саме з того часу почалося європейське визнання двох видатних наших колективів.

Незабутними для мене лишається виступи Івана Федоровича в якості диригента своїх творів — яскраве обдаровання і тут не зраджувало дому.

Але, найголовніше, — підкresлю діяльність Івана Карабиця як одного з найвидатніших українських композиторів другої половини ХХ століття, котрий залишив фундаментальні творчі здобутки у всіх жанрах, починаючи від пісенних аж до масштабних опер-ораторій, симфоній, концертів для оркестру, камерної музики тощо.

Вважаю, що серйозне вивчення творчості такого яскравого непересічного майстра, як Іван Федорович Карабиць, ще попереду. Його музика повинна звучати в концертних залах, про неї будуть ще написані фундаментальні наукові роботи, організовані круелі стопи, конференції та семінари.

Книга Пам'яті, що пропонується читачеві, хай стане першою в справі увіковічнення визначного музичного діяча, композитора і Світлої Людини, якою залишився для нас Іван Федорович Карабиць.

Олег Тимошенко

Слово поетам

Ю.Рибчинський

...Для мене Іван був, залишився і, скільки я буду жити, залишатиметься генієм української порядності. Пісня Івана залишається з нами і йде в інші покоління, які народилися вже наприкінці минулого сторіччя, — і в цьому вічність його музики...

Б.Олійник

...Коли було мені так незатишно на серці, то я йому телефонував і, не запитуючи дозволу, казав: «Я їду...». Відчинялися двері, і одразу у мене мінявся настрій, бо обличчя його світилося, трохи з іронією, бо він розумів у чому справа...

...Я не можу звінкнути, що він відійшов, тим паче, що він без крику, без того, щоб рвати на грудях вишванку, просто практював. Але за його творами світ знав, що є така Україна...

І.Драч

...Іван Карабиць зробив дивовижну справу — зібрав різних людей, тисячі і тисячі людей. Він зінав одну таємничу істину, про яку не часто ми всі гадаємо. А цю істину давно вже відкрили, ще в стародавні часи. Наймудріші казали: «Коли музика залишила людей, людство пропаде». І це свята правда.

Родина Івана Карабиця — всеукраїнська родина, яка сягає від могутнього донбаського кореня. Великі таланти вийшли з Донбасу: І.Світличний, І.Дзюба, поезія В.Стуса, спів А.Солов'яненка... І Карабиць теж яскраво вийшов до нас і об'єднав у цю прекрасну і славну родину.

Хай святиться родина Івана Карабиця! Хай святиться українська родина!

М. Копиця (Київ)

АУРА ПАМ'ЯТИ

У назву своєї статті я включила такі два знакові поняття, як «аура» і «пам'ять».

З семантикою терміну «пам'ять» ситуація складається достатньо ясно. Пішов із життя наш колега, духовний побратим — і наш борг перед ним, по можливості, не розлєскати дорогоцінні крихти спогадів про те яскраве, не-повторне, що він залишив на цій землі. Адже «пам'ять» — категорія мінливіва. Вона може «жити» в духовному світі одного-двох поколінь, а може стати нетлінною на далеку часову перспективу. У записних книжках Сергія Довлатова є така фраза: «Всі цікавляться, що там буде після смерті? Після смерті починається історія». Ми, мабуть, почнемо цю історію, зафіксувавши для себе інших поколінь те цінне, що не дезактуалізується з роками, десятиліттями.

Поняття «аура» — більш складне, полісемантичне. Амплітуда його дії простягається від медицини до окультичних наук, які дефінують невидиме світіння, що мають матеріальні тіла. Аура буває різною, як стверджують вчені, — темною, плямистою і, нарешті, такою, що «видав» загадкове, не-видиме простому оку світіння. Аналізуючи багатошарівість смислів у функціонуванні аури, Л. Костенко у своїй яскравій промові у Києво-Могилянській академії висловила твердження, що існує кілька рівнів висвітлення цієї теми: зовнішній, об'єктивний рівень аури нації та суб'єктивний — однієї особи. Не виключений і розгляд цих рівнів у взаємному сплетенні. «Хоч неозброєним оком її не видно», стверджує п.Ліна*, аксіоматично, що аура однієї особи або групи особистостей підсвічує загальний фон аури нації — продовжуємо * Костенко Л. Гуманітарна аура нації або дефект головного дзеркала. К., 1999.

думку мисткині.

Розмірковуючи над тим, яка аура залишається довгий час після відходу особи або зникнення того чи іншого етносу, Л. Костенко наводить приклади з давніми греками або римлянами, історичне світіння аури яких «гарантоване навіки»*. Згадується і про заворожуючу ауру музики Гріга та Сібеліуса зі Скандинавії, магічність світіння аури Маркеса в маленькій Колумбії, не кажучи вже про Вольтера чи Аполлінера у Франції, Верdi чи Россіні в Італії, Шекспіра та Шеллі в Англії. Які ж складові визначають ауру тої чи іншої особистості? Чи є взагалі такі чинники або виміри, якими можна означити подібне явище?

Спробуємо поміркувати над творчою особистістю Івана Карабиця, виходячи з тих позицій, що аура митця — це своєрідна духовна багатовимірність, що проростає особливим, притаманним цьому митцеві змістом. Його треба зрозуміти, прочитати, прожити. Нас цікавить особистість, її внутрішні відчуття, спроможність передати найглибші психологічні переживання, траєкторія пошуку сенсу буття, здатність бути собою, вміння стати вільною в творчості попри всі елементи відчуження, що несе реальний світ.

Життя і творчість — взаємозалежні, але різні виміри. В житті — підпорядкованість жорстким умовам, у творчості — вільний політ «без комплексів», у непідкріблений щирості, в могутності відчуття енергії духу.

Думати, можна говорити про феномен творчої постаті Івана Карабиця, про його мистецький шлях, що висвітлює особистість у контексті національного буття, де формується світогляд поліфонічності художника, не обмеженого способами діяння, не пригніченою стереотипами повсякденності.

Зупинимося на трьох найважливіших компонентах, що, на наш погляд, суттєво вплинули на ту особливу ауру, яка, при загальності поставлених питань, віддзеркали неповторно-індивідуальним, притаманним саме Івану. Це:

- риси національно-етнічного типу формування;
- контекстні смисли творчості;
- феномен культурного діяча.

Мабуть, їх якість у співзвуччі з епохою, історичним часом і суб'єктивно-психологічними особливостями та іншими чинниками складає комплекс духовних констант історичного й творчого бессмерття кожного митця.

Все, чого досяг Іван Карабиць, можна сказати, з нульової відмітки, йдучи життєвим і мистецьким шляхом — це перемога, — над роками, долею, життям, його злетами і падіннями.

* Костенко Л. Гуманітарна аура нації або дефект головного дзеркала. С. 11.

Гордий, красивий зовнішньо і внутрішньо, закритий і одинокий (що в більшій або меншій мірі притаманне багатьом неординарним особистостям), він був щирий і чесний з друзями та однодумцями. Ту уявну жительську гору долають не всі — хтось лишається у її підніжжя, хтось робить лише декілька кроків уперед.

У Івана, і це природно, все починалося з аури сім'ї і дитинства, що склало свою неповторну національно-етнічну знаковість.

Один полюс родоводу простягається до українського коріння предків матері, Олександри Іванівни.

У бабусі Надії, родом з Білої Церкви, сім'я була велика — одинадцятєю дітей. Батьки Надії в кінці XIX століття були примусово переселені в селище Ялта Донецької області, яке і по сьогодні є місцем скученого проживання українських греків, депортованих з кримських територій ще за часів Катерини II. Коли бабуся Надія вийшла заміж за грека Мацука Івана Миколайовича, в українського родоводі Івана влився грецьке коріння.

Проблема національної поліетнічності як комплексу складних етнокультурних, соціально-економічних, регіональних питань тощо тільки набирає обертів у своєму вивченні на сучасному етапі. Замулені і викривлені в період тотальніх ідеологій, ідея національної поліетнічності ще потребує свого глибокого вдосконалення. Якою, пряміром, постає територія тривалого історичного розвитку двох народів — українського та грецького у певному просторі і часі? Які духовні та культурні цінності, спільна пам'ять, міфотворчість і культової традиції є визначальними у багатовіковому проживанні двох народів? Нарешті, як це виявляється в індивідуальних психологічних і ментальних якостях кращих представників такого симбіозу?

Адже загальновідомо, що греки-еліні, які заселили територію Північного Причорномор'я ще в добу античності, стали провідниками і носіями християнської релігії та культури, популяризаторами наукових знань, фундаторами друкарень і культових споруд. Найбільш цінними були торговельні та культурно-освітні традиції грецького етносу, іх глибинний досвід адаптації до місцевих етнокультурних умов.

Греци України, що з VIII ст. до н.е. проживали на цих землях, виховали у собі дух істинного українського патріотизму, за що не раз були покарані існуючими владами. У 30–40-ві роки ХХ століття більшість чоловіків грецького походження селища Ялта на Азові, малої вітчизни Івана, було знищено або вислано до Сибіру. Так сталося з сім'єю відомої співачки Е.Акритової, яку ще в колисці пам'ятав Олександр Іванівна Карабіць.

Іван не раз згадував свою бабусю Надію, що так і не дочекалася старших синів зі сталінських і фашистських таборів, але до кінця життя, поклав-

ши на коліна натруджені руки, виглядала і кликала їх, сидячи на порозі хати. Упродовж довгого часу острах визнати своє греко-елінське походження не полишив сім'ю Карабіців.

Зразд важко сказати, українські чи грецькі це генетичні властивості, але саме від предків роду своего успадкував Іван такі риси, як працьовитість і толерантність, доброту і милосердя, глибоку, часом вулканічно-вибухову емоційність, що уживалася з сентиментально-елегійними її проявами. Впевнена і в іншому — корінневе відчуття патріотизму, не кон'юнктурно-голосливого, а внутрішньо-глибинного, було притаманне Іванові до кінця життя.

Зовсім недавно, минулої зими, знаючи, що він мріє відродити постановку опери-ораторії «Кіївські фрески», я спітала, чи не хоче він зробити деякі редакційні акценти. «Я не зміню в цьому творі жодної ноти!» — з інтонацією активної впевненості відрубав він у відповідь.

Так, він дуже любив свою землю — це була його біль і надія. «У мене таке відчуття, що у глибинах кіївської землі щось таке закопане... І воно притягує людей до цього міста», — написше він у статті, згадуючи першопочатки народження «Фесту». Любов до Землі, що його виплекала, і гордість за неї проросли в «Кіївських фресках» і «П'яти піснях про Україну», у поеторії «Плач Катерини» (що, до речі, колегами-мітчими була визнана професійно неспроможною виставляється в конкурсі імені Іванни та Мар'яни Коці), у «Піснях Явдохи Зуїх», ораторії «Земле моя, на імення Донбас» і в більш пізньому творі — Треттому концерті для оркестру «Голосіння». Почуття патріотизму не приховував ні в 1960-ті, ні в 1970-ті роки, коли дехто з критиків, піднімаючи на щит авангардні тенденції часу, як основоположні, вважав ідеї патріотизму заневінішно-показними*.

На сьогодні в музикознавчій науці творчість І. Карабіця 1960-х — початку 1970-х років лішається мало вивченою. А між тим, вона яскраво відсвічує авангардними тенденціями того часу. В сонатині для фортепіано, у віолончельних сонатах, Третій камерний симфонії та Симфонієтті для струнного оркестру прослідовується інтенсивний пошук індивідуальної мови, тематичних новутворень. Навіть в камерних опусах відчуваються симфонічний тип концепційних узагальнень, об'ємний інтонаційний мазок, внутрішня епіко-драматична напруга. Великі симфонічно-хорові опуси І. Карабіця, починаючи від «Vivere memento» на вірші І. Франка, «Саду божествених пісень» до «Заклинання вогню» та «Кіївських фресок» або вокальних циклів «На березі вічності» і «Маті» на вірші Б. Олійника з погляду музикознавчої думки не вписувались у передові течії тогчасного музичного

* Міжнародний музичний фестиваль «Кіїв Музик Фест». 1990–1999: Матеріали преси, фотодокументи, програми. К., 1999. С. 6.

процесу. Творчість І. Карабиця дістала негласне «тавро офіціозу», в табелі про ранги він попадав, скоріше, у нішу «і інші офіційні особи». Небагато музикознавців цікавилися творчістю митця, і навіть неординарні ідеї монографічного дослідження Г. Єрмакової не знайшли продовження бодай би у молодого покоління музикантів. Більше того, в останні роки І. Карабиць був охрещений у критичній пресі «удачливим менеджером», що поставило свого роду жирну крапку в надії на серйозне висвітлення його творчого доробку при житті. І тільки в перших посмертних публікаціях ми почали голосно стверджувати про феномен мистецького таланту Івана Карабиця, — ма-буть, така вже наша генетична природа запитувати себе: «Де ж були мої очі, що не побачив, де ж були мої вуха, що не почув?».

Так, ми в боргу перед пам'яттою Івана. Він вражає перш за все багатоконтекстною стильовою векторністю творчості, де своєрідно сплавляється глибина симфонічного узагальнення і вибухова пристрасність, формотворча поліфонічність і театральна концертність висловлювання, філософська глибина і джазова імпровізаційність. Як митець, він завжди намагався працювати в різностилевих жанрових параметрах, бути корисним у всіх формобудівничих проявах — від маліх преподібно-пісennих до великомасштабних. Яскрава художня образність, знаковість творів Івана Карабиця відчувається відразу, з першопочатків звучання — його музика захоплює миттєво і тримає увагу до кінця.

Ідеали митця завжди стали. Вони успадковані як у духовних, так і у реальних його вчителів — Бориса Лятошинського, Мирослава Скорика. Це осянення Історії і Сучасності, потаємність світобудови і пошук істини, це Мрія — далека, неосяжна і матеріально близька в образах Матері та Вітчизни. Динаміка творчості розвивалася на осі розумового філософського раціоналізму Сковороди, до якого він намагався повернутися в останні роки, але не встиг, і обнадійливого Франкового «*Vivere memento*», через осянення драматизму історії в «П'яти піснях» або «Фресках» — до трагедії всеосяжних вимірів «Плачу Катерини» та «Голосінь». Йдучи за Б.Лятошинським, категорія драматичного в своєрідному поєданні з епікою пояснює могутність символу драматичного епосу, який, своєрідно переплітаючись з ліричним, іноді ігровим началом, складає ту неповторність аури стилю, що притаманна митцеві.

Динамізм і, я б сказала, бажання встигнути, неспокій і пошук — його внутрішня суть, сум і сумнів — складові тієї аури митця, що врешті-решт означають одне — шукання. Саме таке шукання в трипозі і блуканні Дерріда вважає сенсом мистецької суті в його сміливих кроках до реалізації. Полемізувати щодо сенсу авангардних пошукув митців було ні до чого та й ніколи. Ставши на свій шлях творення, він впевнено ішов по його

щаблях, цінуючи кожну мить свого перебування на цій землі.

Згадуючи про творчі засади митця, не можна пройти повз його людські контакти з неординарною особистістю перш за все Поета, далі — журналіста й есеїста, державного і громадського діяча Бориса Олійника. На початку 1970-х років у поетичній книжарні Іван купив збірку віршів Бориса Ілліча, і з того часу Олійникове творче слово на довгі роки знайшло свого музичного однодумця. Пісенні цикли «Про Матір» та «На березі вічності» не стали естрадними одноденками. Була знайдена багатовекторна формула в музично-поетичному інваріанті семантики глибинного втілення і сприяття.

Душа Івана тягнулася до Поета не тільки через близькість творчих уподобань. Б.Олійнику і сьогодні доводиться нелегко в утвердженіні своїх мистецьких ідеалів. Далеко не всі розуміли сутність та істинну правдивість творчих ідей. Ще і сьогодні шестидесятники вважають Бориса Ілліча в якісі мірі «зрадником ідеалів». Так, у спогадах Ірини Жиленко читаємо: «Широкотемний, епохальний, «проходній», але ж... талановитий, він найшов близьку форму виходу з «переслідувань» на обрії своєї творчості — голос його звучав чесно, «як заклинання вогню», чи то коли торкалось тем «з берегів вічності», чи аналізувалися великі істини, що заховані у символах Матері, Вітчизни, Національного болю тощо».

Ця «епохальльність», не почути деякою частиною тодішньої мистецької еліти, болем резонувала і в душі І. Карабиця. Адже у «вашій примітивній організації», як іронічно, але без зла називав Спілку композиторів Борис Ілліч, відбувалися процеси далекі від гумору.

Скільки душевних переживань стоїть за «виховними» акціями керівників Спілки композиторів не таких далеких 1980-х років, можна тільки згадогуватися.

Б осебистому архіві І. Карабиця зберігається заява до партійного бюро СКУ, уривок з якої хочеться навести. Мова йде про відповідь на «провокаційний» за своєю суттю лист О. Зуєва на ім'я тодішнього голови правління Київської міської організації СКУ О. Білаша, «оскорбляюче ложью и клеветой мое достоинство как человека, члена КПСС, композитора. В нем в провокационной и бездоказательной форме говорится о моей аполитичности, антиобщественной и антигражданской позиции в жизни и творчестве. ...При элементарном анализе подобной стряпни не трудно убедиться в откровенной злобности и враждебности, исходящей не только от вышепомянутого лица, но и возможно инспирированной (підкрайстено мною. — М.К.)».

Як багато хто пам'ятає, лист-скарга загадково зник з кабінету О. Біла-

* Жиленко І. «*Homoferiens*» // Сучасність. 2002. №5. С. 138.

ша, і відтворити його, мабуть, вже не вдастся нікому — навіть О.Зуев, у якого тоді тільки-но починало розвиватися психічне захворювання, не мав копії. Що ж, як каже шекспірівський герой, гріх на тому, хто вкрав. Але вкраєно значно більше — одного талановитого митця понівчено фізично, а другого на роки — морально. А гріх кому залишено?

А от уривок з іншого «епістолярного витвору». Цього разу лист адресовано у значно вищу інстанцію — до голови Спілки композиторів СРСР Т.Хренникова членами секретаріату СКУ — і датовано 1987 роком. Колеги-композитори схвилювали факт висунення кандидатури І.Карабиця на здобуття Державної премії СРСР за Другий концерт для оркестру, що сталося не в Україні, а на Пленумі правління СК СРСР в Кемерово, де «Вторий концерт для оркестра имел большой успех и был признан одним из самых лучших сочинений программы» (цитується зі зворотньої кореспонденції, підписаної Т.Хренниковим)*.

«Мы не можем согласиться, — пишеться в листі з Києва, — с тем, что он (І.Карашиба. — М.К.) уже достиг тех высот в своем творчестве, которые награждаются высшими наградами Родины — государственными премиями, так как мы не видим в нем ярко выраженной творческой индивидуальности, своеобразия музыкального языка, яркости тематического материала и других важных элементов, определяющих высоту зрелости музыкального мастерства композитора. К этому можно добавить и его личностные отрицательные качества — угодничество и практицизм, которые он активно применяет в своих личных целях и которые вызывают у композиторов отрицательное к нему отношение». Констатуємо ще один прикрай приклад того, що методи Спілки композиторів, закладені в сумнозвісні 1930-ті роки, «працювали» не тільки в 1948-му, 1950-х і 1960-х роках, — «живими і пілдімі» вони лишалися і в кінці 1980-х. Який був психологічний вихід зі становища, у якому опинився? Не показати, що ти переможений, не віддати радості переможцеві — на це здатні одиниці. І.Карашиба один з них, — тих, що не ламалися від ударів, поразок, зберігаючи висоту і гордість духовної мудрості. Друге висунення — цього разу на Національну премію України через символічні 13 років — не зламало його, а «підштовхнуло» до фізичного відходу.

Після всепоглинаючої роботи ховався і рятувався, як кажуть, «залишив рани» в селі під Києвом, яке в останні роки його життя було дароване Богом і дружзями. Хатка, що 100 років тому була побудована ченцями Києво-Печерської Лаври «для загородніх оддохновінь», складала надзвичайну гордість хазяйна. Все там дороблялося його руками — стеля і стіни, веранди і двері, посаджені дерева і кущі. Це місце він вважав Святою зем-

лею, найнадійнішим місцем на землі. Майже нездійсненою мрією було хоча б два тижні пропрацювати у затишному кабінеті, що вікнами виходив до вишнево-абрикосових паходіш, квітучих айстр і флоксів, щойно скосених трав. Розкішні, яскраво палаючі заходи сонця кожного разу залишали відчуття «печалі закінченого дня», давали надію на наступні золоті світанки і невідворотні присмерки. Кілька чорнових, олівцем написаних партитур досі лежать у столі, так і не дочекавшися зустрічі зі своїм Маєстро.

Виростав він у сім'ї набожній, віра для нього не була чимось «із модного лексикону». З самого народження Іван жив під Божим благословінням. Часто згадував теплу руку священика, який прийшов до нього, хворого на запалення легенів, і, привласивши до лоба, що горів від високої температури, батюшка мовив: «Буде жити». Через кілька годин по тому хвороба відступила. Це відчуття доторкування до лоба сухою гарячкою рукою Іван зберіг на все життя як символ видужання — фізичного і морального. Коли жорстоко переживав навколишні прояви ненависті й цинізму, фарисейства, святотатства і продажності, згадував старенького священика з далекого дитинства. Довго боровся при виданні клавіріу «Саду», щоб не викинути з назви слово «божественних», сміливо, як для 1970-х років, ввів при написанні «П'яти пісень про Україну» гімн «Боже, царя храни» зі своїм особливим символом-підтекстом.

Почуття відповідальності за живих, співчуття і любов до скривджених дасяється Богом, як талант, — це риси людяністі. З якими болісним переживанням розповідав, як смертельно хворий М.Гордійчук простягав до нього руки, щось нерозбірливо шепотів, і по щоці котилася слізва вдячності за підтримку у довготривалий невиліковній хворобі. Часто матеріально допомагав хворому О.Зуєву, підтримував до кінця життя колишнього директора Музфонду О.Кокарєва, якого, один з небагатьох, захищав від несправедливих нападок з боку тієї ж Спілки композиторів. А дружина Г.Майбороди і досі, мабуть, думає, що гроши, за які вона купувала ліки для чоловіка, а потім і хворого сина, давав секретар СКУ І.Карашиба із «засіків» Спілки.

Не багато можна зустріти в житті людей з таким гострим, навіть болісним почуттям обов'язку до своїх рідних, близьких (і даліших теж). Рання втрата старшої сестри, невдовзі — батька, біль за долю маленької племінниці поселили в душі тривогу за матір. Олійниківський цикл про матір особливо співзвучним акордом лягав на душу, хоч якось морально підтримуючи невгласимій біль за неї, усю сім'ю, що нестримно вимирала. «Бідна моя мама — вона поховала всіх своїх дітей», — скаже він за 10 днів до своєї смерті.

Болісно переживаючи удари долі, Іван не озлився, не згубив душу, не

* Хренников Т.Н. Письмо в СК Украинской ССР. Копія. Архів І.Карашиби.

зачерствів серцем — слухав свій внутрішній голос і залишався вірним йому. Патріотика, попри нові соціально-історичні умови, не переросла в державницький псевдопатріотизм, — Україна сприймалась, як трагедія і біль. Пі-синівські залишався вірним Донецькому краєві, жив святами і трагедіями шахтарів і вчителів, зіркою переживав чергові вибухи на шахтах, вірив у справедливість шахтарських страйків. Напруження в Україні розросталось у душі, як неосяжна драма — за вартість людського «я». Пошук своєї потрібності у цей важкий час змусив шукати і врешті-решт вийти на інший щабель — громадянської вартісності.

Особливості І.Карабиця як діячя не можна звести до однієї-двох по-тужних акцій у розбудові культурного організму в Україні. В архіві композитора є чернетка середини 1980-х років, де зафіксовані його функціональні обов'язки громадського призначення — це і багатоскладова робота в Спілці композиторів, на українському і загальносоюзному рівні, праця у товаристві «Знання» і «Дружби з зарубіжними країнами», в правлінні Фонду культури і Фонду допомоги у ліквідації аварії на Чорнобильській АЕС (куди, до речі, Іван зробив особисту пожертву в 1000 рублів), робота голови Кіївського міського джаз-клубу... Перелік можна продовжувати. Для Івана ці напрямки діяльності були не формальними. За кожним — чесна, не показна праця. Справжній патріотизм залишався і тут мірілом його моральних якостей.

Наведемо фрагмент з листа до Ірені Стецури в Нью-Йорк. Тоді, у 1993 році обідва вперше в історії України напружено готували сторінку про Україну музичну в знаменитій дайджест-довіднику «Musical America»:

«Дорога Ірено! Я чую, що земля горить під ногами! Давай спокійно! Що зміг — зробив, підрівняв». Далі йде довгий перелік концертних агенцій, назв оркестрів, колективів, солістів, що мали бути надруковані в журналі. «Як усе піде, — продовжував дописувач, — то такий проект для України є грандіозний. І мусимо це підтримати і скористатися».

Трохи згодом, після виконаної роботи, коли в редакції журналу просили скоротити матеріал (з причини недостатньої платіжної спроможності української сторони) в листі від 17.09.93 Іван додає: «Жалко було кромсати цю обійму. Можу сказати, що до списку увійшли знані, з досвідом музиканти та групи. Вони можуть представляти Україну за кордоном. Список великий. Але Україна велика! Хай знають!».*

Так робилася велика і кропітка справа якнайшвидшого входження України в світове музичне співтовариство. Пам'ятую Івана — гордого та щасливого, що тримав у руках той знаменитий перший опус інформації про Україну музичну. А ініційована Карабицем разом з Гарвардським інститутом українських студій конференція «Українська тема в світовій культурі» — теж не випадковість. Прозорливо вирізнена проблема вирішувала для куль-

тури держави ряд важливих питань: повернення України до діалогу з іншими культурами на рівноправній основі; відкриття нової для української музичної науки теми і привернення уваги вчених до неї.

А це, в свою чергу слугувало головний меті — після «ночі бездержавності» (за висловом Є.Маланюка), атрофованого інституту комунікативності, комплексу другорядності, непомітності утвердити себе і своє «я» перед світом, розбудувати принципові нові «перспективи українського культурного організму»**.

«Фест, — напише пізніше І.Карабиць, — змінив наше мислення — від пасивного очікування, що хтось має усі властувати для тебе до активної ініціативи, вільної від застарілих форм керування мистецтвом»***.

З народженням «Фесту» в наш дім прийшла Велика Ідея. Вона — стимул творчості і захисний бар'єр, місце докладання киплячої енергії, що знайшла влучний вихід. У хворому суспільстві, яким воно було у 1980-ти роки, часи зневіри, безплідних шукань Іван відчує ковток свободи, відчув, що зможе багато зробити для своєї культури, відкрити двері до далекої діаспори, познайомити громадськість із всесвітньо відомими митцями з тоді мало зананого зарубіжжя і їх творчістю.

«Згадую, як кілька років тому, — напише в статті І.Карабиць, — Спілка композиторів колишнього Союзу відрядила мене до Аргентини. Якось за вечерею в ресторані офіціант запітав моїх аргентинських колег, звідки я. Йому відповіли, що з України. Він трохи подумав і запітав: «А де це? Біля Алжиру?». Усі розсміялися, усміхнувшись і я. Усміхнувшись гірко, з болем у душі. Не знати про Україну, про Кіїв? Як же це так? Чи ми того не варти?»*.

Розпочалася велетенська праця, що забирала левову частку життя, енергії. Мотиваційна гідність у такій праці задля інших — колег, врешті, задля музичної культури, стала сфераю не тільки творчою, а і морально-етичною. Сьогодні «Фест» — це наше культурне надбання. Принципово нові ідеї і форми плідно тиражуються в інших українських фестивалях, і це приемно. Не все вдавалося зробити, як кажуть, «тут і тепер». Прийде час, і ми відідемо від так званого «пафосу деконструкції» (О.Пахльовська), де саме в час такої важливої, важкої і потрібної роботи в нас проявлялася хвороба «суїцідної параної» (за її ж висловом), що характерно для політично нестабільних націй. У критичній пресі помітною стала тенденція невиправдано різкого полюсовання творчих здобутків (на поталу журналістській моді подавати інформацію на грани психологічного шоку), або

* З особистого архіву І.Ф.Карабиця.

** Маланюк Є. Думки про мистецтво (1923) // Слово і час. 1993. №6. С.65.

*** Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест». 1990–1999- : Матеріали преси, фотодокументи, програми. С. 5.

прагнення ділити мистецькі явища на «біле і чорне», беззастережно добре і ганебно погане, на «кращий твір сезону» і «ляпус сезону». Неприпустимими стали і явища музично-журналістського кілерства. Ми повинні ще раз дати оцінку ім не раз давав музичний директор фестивалю Іван Карабиць, творчо співпрацюючи зі своїми побратимами і однодумцями — В.Балеєм і В.Симоненком, Мар'яном та Іванкою Коцмі, Г.Степанченко та І.Сікорською, О.Петровою та нинішнім складом Центру музичної інформації, багатьма виконавцями, колективами, продюсерами. Сьогодні варто зважити на всі здобутки цінності — щось залишили у фундаменті, а щось узяли з собою в подальшу дорогу.

«Беззвартісним залишається усе побачене і почуте, — рече св. Ієронім, — поки не навчимося жити, зважуючи на скарбницю нашої Пам'яті».

Ми в боргу перед пам'яттю Івана Карабиця — громадянина, митця, патрота. Не треба робити ікону з митця, що пішов від нас, — кожній людині за життя є за що, як кажуть, посипати собі голову попелом. Але не треба тим попелом запорощувати очі наступних поколінь.

Попереду в нас — написання об'єктивної, правдивої біографії, вивчення, видання, виконання його творів. І все врешті-решт розставить по своїх місцях її Величність — Історія.

Г.Ермакова (Москва)

ЭСКИЗ ОБ ИВАНЕ КАРАБИЦЕ

Осенью 1967 года кто-то из студентов Киевской консерватории обратил мое внимание на одну из первокурсниц, сказав: «Смотри, вот эта девушка — дочь известного деятеля Давида Копицы, Марианна. Правда, симпатичная?». К большому стыду, имя Давида Копицы в ту пору мне ни о чем не говорило, но девушка очень понравилась.

Пройдет всего год, и она выйдет замуж за Ивана Карабица. А потом пройдет еще три с небольшим десятилетия, и Вани не станет, и мне придется говорить о нем в прошедшем времени...

* Міжнародний музичний фестиваль «Kиїв Музик Фест». 1990–1999: Матеріали преси, фотодокументи, програми. С.6.

Это не «есть», а «был»дается мне с превеликим трудом: Ваня всегда казался таким крепким, сильным, жизнерадостным, «расчитанным» на долголетия... Долголетие не было ему суждено, но сильным он оставался до последних дней жизни.

Перед моими глазами часто возникает картина — столь явственно, словно я наблюдала ее воочию.

Незадолго до кончины Ваня лечился в Австрии. Буквально за несколько дней до его возвращения в Киев семье удалось договориться о визите к швейцарской целительнице. Кирилл арендовал машину и повез отца за 1000 километров...

Возвращаться надо было сразу после приема (сроки поджимали),趁着 какое-то время измученный Кирилл вести машину больше не мог... И тогда Ваня — смертельно больной, после тяжелого лечения в Вене, продолжительной поездки на автомобиле, уложил сына на заднем сидении поспать, взялся за руль сам...

Вот и видятся мне мчащаяся в ночи машина и внимательно-цепкие, страдальческие Ванины глаза, напряженно вглядывающиеся в дорогу — чужую, зимнюю, извилисто-гористую, опасную...

Какие думы терзали его в эти страшные часы, можно только догадываться. Но он делал то, что **должно**, сохрания самообладание и достоинство, перед которыми невозможно не преклоняться...

Ваня и Марина — точнее было бы сказать Марина (потому что все начиналось с нее) и Ваня — одно из самых драгоценных человеческих обретений моей жизни: более 30-ти лет они были самыми верными, надежными и любимыми моими друзьями.

В живом человеческом общении меньше всего задумываяешься (хотя, разумеется, знаешь), **кто есть** твой товарищ за пределами личностных отношений, **что он есть** в большом жизненном масштабе — ценностном и целостном. Но когда человек уходит, тем более знаменитый, на первый план выдвигается именно целостно-ценостное измерение. А все твои собственные соприкосновения с крупной, ставшей достоянием Истории, личностью видятся как-то иначе, освещаются иным светом. Теперь дружба с Иваном Карабицем — не более чем счастливый факт только моей биографии, которая мало кому интересна... Поэтому больше всего я боюсь быть заподозренной в, как говорится, «примазывании» к высокому, в нескромности, которой грешат многие воспоминания, решаемые в манере «Я и...».

С другой стороны, я остерегаюсь оскорбить Ванину память неумеренно-дифирамбическим тоном высказывания: Карабиц не нуждается в преувеличениях оценках и восхвалениях — он выше и достойнее их.

Когда близкий человек покидает этот мир, оставшихся всегда тянет отлянуться назад, отыскать в прошлом и уже задним числом правильно истолковать какие-то тайные знаки судьбы, предзнаменования и предчувствия, вовремя незамеченные, не услышанные и не разгаданные.

В последний раз я видела Ваню летом 2000 года, когда гостила у них в Плютах. Это место было для Вани Землей Обетованной, Прибежищем, Убежищем, — все с большой буквы! — где отдыхала и радовалась его душа. «Вот бы жить здесь все время да писать», — мечтательно говорил Ваня в прежние годы. «Но кто же тебе мешает?» — удивлялась я. А в ответ он произносил фразу, которой часто пользовался, чтобы увести разговор от нежелательной темы. С несколько ироничной философичностью и многоязычностью он неспешно проговаривал: «Багато ви знаєте... Але не все...». Такой диалог стал своеобразным приятным ритуалом, который в этот раз Ваня нарушил: он говорил с совсем иной, какой-то никнущей интонацией, и о другом — о том, что очень устал, что слишком тяжел стал груз, который он несет... И еще о том, что хотел бы, чтобы именно в Плютах было место его последнего упокоения...

Перед отъездом на вокзал Ваня предложил выпить по бокалу шампанского на совершенно восхитительном, громадном балконе киевской квартиры. Раздался звонок, Марина пошла к телефону, и в этот момент Ваня вдруг говорит: «Не хочу ездить на море...». Поскольку на следующий день они отправлялись в Крым, я поняла его буквально и сказала: «Зачем же добывал путевки? И потом, мне казалось, что вы самолетом летите...». Ваня как-то разочарованно-укоризненноглянул в мою сторону и произнес: «Я думал, ты помнишь «Сковороду»... Когда-то я дарил тебе клавир, приедешь домой, посмотри третью часть концерта...». Этой темы мы больше не касались.

В Москве я, не придав должного значения Ваниным словам, клавир так и не открыла... Сделала это лишь теперь, два года спустя. «Не хочу ездить на море», — это цитата, как я могла забыть! Еще в третьей части «не хочу» — «красных одеж», «городов», «чинов»... И одно «хочу» — в конце: «О дубров! О свобода! В тебе я начал мудреть, до тебе, моя природа, в тебе хочу и умреть... И умреть...».

И вот тут-то, сопоставив эти слова, я со сверхъестественной ясностью поняла: его мучили дурные предчувствия, он слышал, что приближается нечто недоброе, но стращался признать реальность этого «ничто», а потому и говорить о нем прямо. Иносказания же я не услышала, скрытого знака не разгадала...

Вот такой была моя последняя встреча-прощание с Ваней.

А первые запомнились мне какой-то его закрытостью, жесткостью, ка-

звшимся странным сочетанием щепетильности и прямолинейности, вежливости и «копючести». Насторожено относясь к малознакомым людям, он мог ненароком больно задеть, даже обидеть — возможно, вовсе того не желая. Помню, как-то с женой В. Сильвестрова мы без предупреждения зашли, что называется, «в гости». Ваня встретил нас столь откровенно неллицеприятно, что мне захотелось тот час же оказаться как можно дальше от этого дома и никогда больше не переступать его порог. Лариса повела себя более стойко и, заявив «а кофе нам он все равно сварит», удобно расположилась в кресле... Ваня пришлось подать нам не только кофе, но и кое-что к нему: Марина, ощущая неловкость ситуации, в миг откорректировала ее, впав в порыв радостного гостеприимства...

Мне кажется, в начале их совместной жизни Марине частенько доводилось «сплаживать углы» непростого Ваниного характера... Вообще было отрадно наблюдать, как эти двое «лепили» друг друга, отдавая и пробуждая лучшее, что есть у каждого, и строили отношения не столько приспособливаясь, сколько изменяясь и изменения другого...

Не могу сказать, что и музыка Карабица меня сразу пленила: ранние его сочинения казались мне черезчур «правильными», слишком «добропорядочными», а потому слегка трезво-скучноватыми. Правда, здесь нужно сделать (для меня) скidку на время: в конце 1960-х мы увлекались всем «клевым», запретным — в музыке, литературе, философии... Потом я оценила свойственные музыке Карабица тех лет осторожность поисков, почтительность в обращении с устоявшимися нормами музыкального языка и деликатность касания новых.

Поняла я позже и то, что Ванина прямолинейность в отношениях с людьми идет от прямодушия, а закрытость — следствие разборчивости, избирательности, что опаливое, настороженное отношение к «не своим» порождается страстным желанием построить жизнь красивую, счастливую, благополучную и достойную — такую, которую он в конце-концов и построил...

Ваня очень неохотно говорил о своей «до-киевской» жизни. Даже когда мне понадобились биографические данные для брошюры о нем, рассказывал он очень скруто. Но нетрудно представить, какой могла быть жизнь в жестокие послевоенные годы в небольшом шахтерском городке разоренного Донбасса, в большой рабочей семье — во всяком случае, пестовать и леплять природную одаренность ребенка было некогда и некому... Нетрудно вообразить, в каких суровых условиях формировался характер мальчика потом, когда он в 13 лет оставил отчий дом и отправился поступать на вокальное отделение музыкального училища. Но за этим очень трогательным в своей наивности неведения желанием стояло нечто

иное, о чем сам он тогда еще не знал: его влекла сила неодолимая и неотвратимая, его призывала Музыка...

Эта призванность обусловила сверхбыстрый темп профессионального становления Карабица: всего лишь четыре года отделили подростка без музыкальной подготовки от не простого студента Киевской консерватории, но ученика самого Лятошинского, и всего лишь десять лет — от блестательного успеха, с которым он вошел в большое искусство. Наверное, в тех тайных цехах, где выковываются крупные таланты, время течет иначе или измеряется в каких-то других единицах...

Да, фанфары успеха звучали для Карабица рано, рано взошла и воссияла ярким, сильным светом его звезда. Но он не был счастливым балловнем судьбы, беспечно пользующимися ее благоволением и щедротами. Вот уже чего у него не было ни на гран — так это легковесности, беззаботности — даже «на заре туманной юности» со всяческими и всеми ее соблазнами. А было стражайшее прилежание, высокая самодисциплина и выработанная с детских лет своеобразная «мораль труда». Ваня все завоевывал, и трудиться умел как никто — с упрямой терпеливостью, самозабвенно, истово. Это касалось всего, за что он брался — писал ли музыку, возделывал ли сад, возводил ли дом.

Впервые увидев сооружение, приобретенное Ваней в Плютах, я охнула, и отнюдь не от восхищения: оно, конечно, отдаленно напоминало человеческое жилье, но очень запущенное, захламленное, опустившееся. На мой безмолвный вопрос Карабиц категорично ответил: «Поднимем. Увидишь». И поднял. Большой частью своими руками.

Он никогда не гнушался никакой работой, никакие житейские заботы и будничные хлопоты не казались ему не мужскими. И он никогда не бросал начатое дело, пока, как он сам как-то выразился, «не возникло ощущение, что сделал не только все, что мог, но и чуть-чуть больше». Поэтому все, что выходило из рук (и из-под пера) Карабица, вызывало ощущение добротности, основательности, надежности.

Такая же аура окружала и его личность. Мне кажется, что в жизни Вани было мало случайного, идущего от него самого, — необдуманных поступков, беспорядочных метаний, невнятных устремлений. Уже в молодости ему было свойственно зрелое отношение к жизни и ясность целеполагания, способность за каждой целью видеть (или интуитивно чувствовать) сверхцель.

Во всех его действиях сквозила разумная взвешенность, четко прослушивался эстетически привлекательный тон выверенности, начиная с самого малого, — например, манеры вождения автомобиля: свободной, мастерски-безупречной и напрочь лишенной лихаческих вольностей.

И в своих интеллектуальных исканиях Карабиц избегал возноситься в сферы (или, наоборот, погружаться в бездны), где легко заблудиться, зарваться, утратить опору, а то и себя потерять... Его хранил дух здорового, дельно-земного практицизма.

Этот же добрый дух помогал Ване не только преодолевать жизненные сложности, но и обращать их во благо. Словно он всякий раз говорил себе: «Вместо вокального приняли на народное отделение? — обидно, но тогда я добьюсь другого — стану пианистом». И, работая без устали, ожесточенно преодолевая инертность неумелых, неразработанных пальцев, с прекрасным результатом оканчивает фортификационное отделение. «Приходится, дабы заработать на жизнь, быть концертмейстером училищного хора? — замечательно, это дополнительная практика». «Служба в армии прерывает учебу? — не беда, зато познакомлюсь с дирижерским делом». «В ресторане играть? — готов, это тоже вычука...». И, как у настоящего, рачительного хозяина, ценившего свой труд, у него ничто не пропадало втуне, все шло впрок, все пускало корни, произрастало и рано или поздно приносило плоды.

Но эта трезвая рачительность «делающей» себя личности (точнее — «возделывающей») никогда не оборачивалась корыстностью, мелкой человеческой расчетливостью. Я знаю, сколь многим он помогал — словом и делом (разумеется, не от Вани, — он стыдился распространяться о своих добрых поступках), и помогал щедро, и не только «своим», но и «чужим»: не незнакомым, а чужим, чуждым.

Всякое сильное бытие рождает противодействие, и если не врагов, то завистников и недоброжелателей разного калибра. Были таковые и у Карабица: на его долю выпало немало несправедливого. Но он старался не возвращать боль, упрятать и избыть в глубине души, не опускаться до злопамятной мстительности, но подыматься до великолодия.

Карабиц очень высоко ценил в людях такие качества, как обязательность, верность слову, и сам был в высшей степени ответственным человеком. Не давал опрометчивых обещаний, не расточая — под влиянием сиюминутной красоты жеста или эффективности поэзы — заманчивых и чрезмерных посулов, обещанное он выполнял непременно. Я никогда не слышала от него «забыл, запамятаю, закрутися...». А если и впрямь что-то не получилось, не обходил вопрос молчанием, как будто его вовсе не было, — такое пренебрежение унижает, — но обязательно объяснял, в чём загвоздка.

Как-то в Москве Ваня с увлечением читал нам стихи молодого Тычинь. (Надо сказать, у него была прекрасная манера чтения: он не декламировал, нарочно избегал внешнего артистизма, слова ронял бережно, тихо,

словно всплываясь в их внутреннюю музыку.) «Я непременно пришло вам сборник ранних поэзий Тычины», — пообещал он, а потом много раз звонил с уверениями, что помнит о своем обещании, но нигде не может найти подборку. И в конце-концов передал с озией распечатку, посетовав, что это совсем не то, что издание...

А вот еще факт, сам по себе не значительный, но красноречиво свидетельствующий о Ваниной добропамятности. Однажды он увидел, что кофе в джезве я размешиваю деревянной палочкой, и удивился. Я рассказала, что научилась этому у Ларисы Сильвестровой, уверявшей — вслед за своими грузинскими друзьями (а в Грузии умеют варить настоящий кофе!), будто хорошее дерево усиливает аромат. Ваня посмеялся, но пообещал «вырезать палочку из самой вкусной ветки». И когда я приехала в Плуты (напрочь забыв об этом разговоре), тут же сделал две — вишневую и абрикосовую, шутливо наказав варить ему кофе «по всем правилам кофейного искусства».

Карабиц был очень цельным человеком и даже в молодые годы отливался какой-то личностной завершенностью. Мне всегда думалось, что есть в его натуре некое постоянное свойство, не изменяемое ни при каких обстоятельствах — нравственный стержень, действие которого простирается на все его поступки, отношения, оценки. И дело не в том, что он пре восходил в нравственном отношении других людей. Хотя многих из своего многогодного окружения и превосходил намного, будучи человеком совестливым, порядочным и верным — своим учителям, кумирам, друзьям, семье. А в том дело, что он чаще других задумывался над вопросами нравственности и — шире и выше — над этосом, с прямой проекцией этих раздумий на свои сочинения.

Если проследить сквозные темы творчества Карабица, к которым «стыдится» и с которыми согласуется все многообразие образов и концепций его сочинений, а в этих сквозных темах выделить смысловые центры — устои (по аналогии с тоникой, организующая власть которой ощущается даже тогда, когда она непосредственно не звучит), то едва ли не главными из них будут: Совесть («как чистый хрусталь» — Г. Сковорода), Долг или Отечественность («за все відповідає у цім житті» — Б. Олийны), Память в значении Верность, Преданность, преемственность поколений Отцов и Детей.

Однажды Ваня рассказал, что к его маме часто обращались люди с такой просьбой: написать письмо кому-то из близких (мужу, сыну, брату), совершившему недостойный, неправедный поступок, написать так, чтобы он устыдился, уразумел и исправил свою вину, поступил по совести. Для большей действенности письмо желательно было писать в стихотворной

форме. Мама, будучи человеком строгой и даже суровой морали, охотно сочиняла такие послания, несколько наивно-прямолинейные по содержанию, зато жгуче-пристранные по тону высказывания. Воспоминание это, по-моему, настолько цепко въилось, вживилось в Ванину память, что выросло со временем в прочную внутреннюю установку: он свято верил в могучую очищительную силу Слова, в наставническую и даже проповедническую миссию искусства — не единственную, конечно, но одну из главных, полнее всего осуществимую в союзе со словом.

В этом смысле знаменательным и замечательным было содружество Карабица с Б. Олийным, который мощно повлиял на него и в художественном, и в личностном отношениях. Недаром Ваня говорил, что поэзия Олийных открыла ему новый мир — и в жизни, и в искусстве. Если сфокусировать то многое, что воспринял Карабиц от поэта, в одном слове это будет Гражданственность. Та подлинная гражданственность, которая выше политической, партийной и любой другой ангажированности, которая любит и чтит прежде всего человека — в великом и малом, и мыслит этого человека не только (хотя и в первую очередь) в контексте своего народа, своей культуры, своей страны — ее прошлого, настоящего и будущего, но возвышает его до общечеловеческого.

Думаю, именно с таким пониманием гражданственности и, соответственно, собственного гражданского долга связана в значительной мере вторая сторона творческой деятельности Карабица — музыкально-общественная: для музыки и вокруг нее.

В одной из последних публикаций о Карабице была высказана верная мысль: «Музыка Ивана Карабица еще ждет своего времени и своих исполнителей». Я бы добавила — и исследователей. «Тогда фигура Карабица-композитора, — продолжает автор, — в последние годы чаще «прикрываемая» ипостасью Карабица-организатора, менеджера, председателя жюри и т.п., представит в своем истинном масштабе». Я несколько раз перечитывала эти строки, пытаясь распознать, что меня здесь смущает. И, наконец, поняла: слово «прикрываемая». Хотя и взято в смягчающие кавычки, а может, наоборот, именно поэтому, оно содержит в себе какой-то уязвляющий обертон: в сегодняшней лексике слова «прикрытие», «прикрывать» ассоциируются в первую очередь с обманностью, маскировкой... Быть может, автор имел в виду то, что выражается словами «заслонять», «затенять» — это было бы ближе к правде, но тоже не вполне ею.

Почему я столь болезненно-придирчиво отнеслась к одному единственному слову? Да потому, что в глубине души мне бесконечно жаль, что в последние годы Ваня мало писал, отдавая столько сил — теперь уже ясно, катастрофически убывающих, — деятельности крайне нужной, но изма-

тывающей, изнуряющей. И далеко не столь благодатной и благодарной, как «чистое» творчество, которое она вытесняла и в какой-то мере заменяла.

Поэтому «вторая ипостась» Карабица не меньше, а может и больше нуждается в истинной оценке. Никто ведь не дерзнет утверждать, что Карабиц был, скажем, слабым мелодистом или посредственным симфонистом. А вот в оценке «второй ипостаси» пока еще много случайного, наносного, порожденного маленькими и большими обидами и претензиями, за которыми теряется главное. А главное в том, что в современной ситуации, когда украинское искусство стремится выйти в мировое культурное пространство (и выходит!), «организаторская и менеджерская» деятельность выдвигается на авансцену художественной жизни. В карабицевском случае эту деятельность я бы поставила несколькими рангами выше и назвала творческо-организаторской, а ее значение определила как культуроиздательское.

Карабиц был деятелем культуры в прямом смысле этих слов, деятелем нового поколения — с современным, широким взглядом на мир, умеющим прозревать устремленные уже в ХХI век тенденции его развития, а потому мыслить и действовать дальновидно-стратегически.

Вполне допускаю, что были у него тактические и человеческие просчеты; возможно, не всегда он был дипломатичным и, как говорили в старину, «политическим», к кому-то был несправедлив, что-то не учел, что-то упустил и т.п. Но никогда не поверю, что он мог быть злоказненно-коварным, равно как и в то, что во главу угла онставил собственные, корыстные интересы: те же и фестиваль, и конкурс памяти Горовица — не некое ведомство, где можно карабкаться по служебной лестнице, добиваясь новых чинов...

А вот что было — помимо заботы о судьбах украинской музыкальной культуры — это честолюбие в первозданном смысле этого слова. Большое честолюбие большого человека, делающего большое, благое дело и желающего, чтобы это оценили по достоинству. Карабиц высоко ценил честь и хотел ее завоевать. Но он не был тщеславен, не было в нем ни претенциозности, ни заносчивости, ни кичливости, потому что он знал себе цену. Последнее могло восприниматься как нескромность, но ведь говорил же Гете: «Скромны только негодные», имея в виду высокое достоинство творческой личности, без которого вряд ли возможны не только большие деяния, но даже посагительство на них.

Была, я думаю, и еще одна причина работы Карабица «на износ» на означенном поприще: внутренний творческий кризис, переживаемый им в последние годы. По-видимому, он находился на перепутье, что-то новое открывалось его внутреннему зрению, до конца не проясняясь, и свое-

бычной «обезболивающей» реакцией на мучительность этого состояния было — рискну на метафору — «бегство от искусства в жизнь...».

В один из приездов в Москву (это было в начале 1980-х годов) Ваня прочитал мне стихотворение Олийника, где ключевыми были начальные слова: «Був чоловік... I — немає». В разных вариантах они появлялись в каждой строфе в качестве резюмирующей сентенции и своего рода рефрена. «Ты послушай, — восхищался Ваня, — вдумайся, как сильно и просто! И как щемит от этих слов сердце!». Он прочитал все стихотворение, затем отдельно — линию развития «рефrena», а потом несколько раз одно из его проведений, особенно сильно его задевшее: «Від чоловіка — й спіду». В конце концов я пошутила: «Ты что, в противовес своей поэме «*Vivere memento*» собираешься написать нечто вроде «*Memento mori?*»?». Ваня помолчал немного и произнес свое излюбленное: «Багато ви знаєте... Але не все...».

Об Иване Карабице мы еще не знаем много — и в человеческом, и в художническом, и в творческо-деятельностном измерениях. Его «портрет во весь рост» еще предстоит написать. Но при любых возможных и сегодня, и в будущем оценках и переоценках, осмыслиениях и пересмыслиениях безусловно ясно, что столь бередившее его душу «від чоловіка — й спіду» к нему не приложимо.

В своем отмеченном печатью долговечности творчестве Карабиц не был ни традиционалистом, ни авангардистом, он никогда не стремился что-то ниспровергать и быть провозвестником нового, доселе не бывшего, не блуждал в завлекательных, но опасных лабиринтах крайних течений... Он «просто» писал прекрасную музыку, в которой есть все: интеллектуальная строгость и страсть, тревога за хрупкость и зыбкость человеческой жизни и уложение духовной мощью человека, мятежность и исповедальность, меланхоличная мечтательность и взрывчатость, озаренная мягким светом ласковость и сумеречно-мрачная, страдальческая напряженность, затененно-скорбные раздумья и радость самоутверждения... А есть и такая тоска по жизни, по ускользающей красоте, по бесконечному, что замирает сердце.

Конечно, не все в творчестве Карабица равнозначно: встречаются в нем и художественно небезупречные, и «проходные», слабые сочинения. Но это — на обочине магистральной линии его искусства.

Если бы мне довелось составлять — по аналогии с «Воображаемым музеем» скульптуры разных стран, народов и времен Андре Мальро, или с «Библиотекой всемирной литературы» Германа Гессе — воображаемую фонотеку всемирной музыки, я бы непременно включила в нее несколько шедевров Карабица: «Сад божественных песней», «Голосіння», «Вио-се-

ренаду», две-три песни. Больше нельзя: и того, что я назвала, многовато для представительства на таком уровне музыки одного автора, одной страны, одной культуры, одного поколения...

Очевидно, благодарные современники и потомки будут предпринимать какие-то акции по увековечению памяти Ивана Карабица. Но самая уникальная, потрясшая меня высокой символичностью, удивительным сочетанием сакральности и понизительной человечности, уже осуществлялась.

Я имею в виду «Элегию» для струнного оркестра, созданную на основе последних музыкальных наметок Карабица Валентином Сильвестровым.

Меня не оставляет какое-то почти мистическое ощущение, что музыка здесь начинает беззвучно длиться еще до собственно музыки — с тыльного листа, где все излучает сокровенные смыслы. Избранный Сильвестровым жанр — элегия: у Карабица он не был обозначен... Двойное авторство (И. Карабиц.....В. Сильвестров), за которым — не столько сопствчество, сколько дань и дар почившему другу, «скрытое» посвящение ему: музыка эта узнаваемо-сильвестровская... Многоточие между фамилиями вместо принятых сухих запятой или союза «и», скорее обособляющих, чем объединяющих авторов, — многозначительно протянутое, продленное многоточие (количество точек вдвое больше принятого), — как знак непреходящести духовного единения двух творцов, разительно не схожих, но посыпанных в один высокий Орден... Такое же протяженное и о многом говорящее многоточие, связывающее даты (2000.....2002 гг.) — вместо привычного, лишенного признака длительности тире... Было бы очень нужно, чтобы при издании партитуры сохранилась сильвестровская пунктуация, чтобы она не была «исправлена» и нивелирована издательскими стандартами. И, наконец, уже явное, «открытое» посвящение Марине Копице — от себя и от друга, чей голос он словно похищил у небытия...

Как мудро придумал Сильвестров! Ведь на поверхности лежал, буквально напрашивался, более простой ход: поставить только одно, свое имя и, указав, что «композиция основана на карандашном эскизе в нотной тетради Ивана Карабица, которую он взял с собой в больницу, думая о новом сочинении» (эти слова Сильвестров поместил в скобку), посвятить ему свое сочинение. Но это — Сильвестров... И в том, что именно он «подхватил» смолкший голос Карабица и озвучил, омузыкализил, одухотворил его, и в том, как он это сделал, и, наконец, почему именно так, — тоже скрыт глубинный смысл...

Это Музикальное Приношение, эта тихая, дивная, не земной, а скорее горней красоты музыка — самая вечная, самая прекрасная «Вечная память» Ивану Карабицу.

«МИ НЕ ВСТИГЛИ СКАЗАТИ, ЩО МИ ЙОГО ЛЮБИЛИ...»

Ми не встигли сказати, що ми його любимо. Це справді так, ми не встигли цього сказати, але й ті, хто близче знав Івана Федоровича, підтверджують, що зважиться на таке було неможливо. І не тому, що ми його не любили — адже ми відносiliся до нього з ніжністю що з тих часів, коли вперше зазувчала його музика — Рондо для флейти. Це був перший зліт студента першого чи другого курсу. Крім того, гадаю, що висловлював загальнє почуття — почуття надзвичайної поваги до цієї людини. Але чому ми цього прямо не висловили? Отже, я думаю, що сказати прямо такі слова — це, наче б то, певна фамільяність, це порушення того невидимого зовнішнього кола, яке оточує людину і яке без дозволу не можна порушити. Іван Федорович — сам прямий і щирий, з повагою ставився до оточуючих людей. Він мав високо розвинене почуття власної гідності, що і не давало права на надто емоційні виявлення почуттів. Але можна було думати, що він, як людина чуйна, напевно знат, хто і як до нього ставиться. Дуже хотілось би в це вірити, і я сподіваюся, що так воно і було.

Мені здається, що Іван Федорович, при такій досить стриманій зовнішній манері поведінки, був людиною глибоко пристрасною, що підтверджує багато сторінок його творчості. Якщо додати до такої характеристики і гостре почуття гумору, то мимоволі відчувавши спільність між ним та його вчителем — Борисом Миколайовичем Лятошинським.

У Бориса Миколайовича були різні учні, безумовно віддані йому. Але якщо говорити про сучасні особистісні риси, то є багато спільніго між Вчителем і самим учнем — у стриманості, певній суровості, у високому почутті обов'язку, в прихованому специфічному гуморі, у дещо скептичному ставленні до світу.

Є ще одна паралель. Всі пам'ятають, що ми, завдяки і Івану Федоровичу, і Марині Давидівні, пережили незабутню зустріч з молодим Лятошинським. Ранні романси, листи, в яких відкрилася пристрасна, гаряча і дуже ніжна душа композитора, дали зовсім нове розуміння Бориса Миколайовича — і як людини, і як композитора з тонким поетичним відчуттям природи. Досі ніхто так не показав, звідки виріс, які глибини приховував Лятошинський. Особливого тепла зустрічі із закоханим у Маргариту Олександровну —

молоденку співачку і майбутню дружину — Лятошинським надавало те, що наче перегукувались двоє музикантів — наших сучасників із двома молодими музикантами в далекому минулому.

І тут час сказати про ще одну рису Івана Федоровича. Це — людина непохитної вірності, яка не витрачає слів, але робить справу. І на прикладі ставлення до Вчителя це яскраво виявилося. Для мене особисто Карабиць був уособленням кодексу чесності. Це відчувається без слів, бо було глибоко внутрішньою якістю і викликало велику повагу до цієї людини.

Так, ми не сказали, що його любімо, адже і думки не мали, що не встигнемо. Для нас він був — на злеті, хотісся тільки спідкувати за цим рухом все вперед і вперед. Не потрібно було обертастися назад, підсумовувати — і в цьому, може, наша провини, але ми це ще надолужимо.

Я хочу сказати ще одне — і це буде останнє. Мені видається, що Івану Федоровичу належить історична роль. І зараз мова не про творчість — це особлива тема, яка ще має розкритись уповні. Йдеється про «Київ Музик Фест». Тє свято, яким став останній «Музик Фест», — це близький результат праці Карабиця, праці непоганої, яка вимагала років і років і дала такий спалах — істинне торжество музики.

Чому «Фест» такий важливий в українській культурі? В тяжкі роки розвалу, загального негативізму, коли похитнулися ті ідеали, на яких ми зростали протягом усього життя, «Фест» раптом відкрився нам, як опора, що повертає відчуття власної гідності, справжнього виміру нашої музики, що в збіднілому враженнем житті з'явилася свято і воно є чимось сталим.

У Івана Федоровича була продумана струнка, масштабна концепція, яка зараз все більш повно здійснюється «Українська музика в контексті світової культури». Іван Федорович задумав «Київ Музик Фест» саме як свято, що має повторюватися. Він наче б то штовхнув це коло повернень, почав цей цикл. І так — знову буде зима, весна, літо, і знову настане вересень, і знову буде «Музик Фест».

У сучасній людніні залишилося від предків атавістичне прагнення до сталості, до непорушності циклічності. Таким циклічним поверненням — як в природі — для нас є «Музик Фест»: він знову буде, він так само буде відроджуватися щосені разом з нами. І ми ще раз скажемо, що ми не тільки любили Івана Федоровича Карабиця, але й зараз його любимо.

Л.Грабовський (США)

ІВАН КАРАБИЦЬ

Іван Карабиць — один із тих членів нашої київської композиторської співдружності, які приєдналися до нас, старших «шестидесятиків», ніби «другим ешелоном», наприкінці того незабутнього десятиліття. Слід зазначити, що ця «друга хвилля» починала свій шлях у значно суворішому суспільно-мистецькому кліматі, ніж ми. У 1962–66 роках, хоча вже дотлівала хрушевська «відліга», але ще більш-менш крізь пальці дивилися на зелену молодь ідеологічні наглядачі. Не те — у 1970-х. Погром 1972–73 років ознаменував тотальній кінець будь-якого лібералізму в мистецтві. Наша молодь була приречена на жорсткий вибір: або компроміс, або мовчання. Через те майже винятком були такі цікаві прем'єри, як Другий фортепіанний концерт Івана Карабиця*.

М.Бялик (Германия)

ВСТРЕЧИ С ИВАНОМ КАРАБИЦЕМ

Мое слово будет словом покаяния. Я давно приметил Ивана, полюбил его как человека, оценил как мастера, но мне нужно было пережить то, что я пережил, слушая «Голосиння», чтобы понять, что он внес в украинскую музыку и что значит он для музыки вообще. Об аспектах этой музыки говорили уже очень много мудрых вещей, еще будут говорить, и я тоже хочу коснуться некоторых моментов.

Сначала об «Элегии» Карабица....Сильвестрова.

В прошлый мой приезд в Киев Иван и Марина пригласили меня в гости вместе с Сильвестровым. Так случилось, что накануне мы с Валеем встретились в другом, очень скромном доме старого одинокого человека — первой Валиной учительницы музыкальной литературы в детской музыкальной школе Н.А.Дайч. Мы напропалую проговорили вечер, но времени

нам не хватило, и мы очень обрадовались, когда Карабиц нас вместе тоже пригласил. Это был незабываемый вечер. Что за хозяйка Марина, многие, наверное, знают. Ее талант хозяйки дома может в какой-то мере сравниться с ее талантом музыканца. Атмосфера в доме Карабица была замечательной. Это — атмосфера, где ты себя так вольно, так вольготно чувствуешь. Она бывает только в тех домах, где в семьях царит не только любовь, но и истинное уважение друг к другу — старших к младшим и младших к старшим, которые восхищаются друг другом. Очень мало таких домов встречалось мне на жизненном пути. Эта неповторимая атмосфера дома оказалась на редкость щедрой, и мы с Валей чувствовали себя прекрасно.

Я не очень часто бывала в Киеве, но я не без удовольствия заметила те добрые чувства взаимного доверия, которые царили в отношениях между двумя выдающимися композиторами. Я Валю знаю очень хорошо. Он человек в высшей степени требовательный, недоверчивый, сумрачно смотрящий на мир, строго отбирающий себе партнеров для дружбы, для доверия. То, что в доме Карабица царило естественное доверительное отношение, было для меня в некотором роде приятным сюрпризом, — мне показалось, что в этом был заключен какой-то общественный смысл.

Что делали советская власть и партийное руководство? Они объединяли врагов. Достаточно вспомнить пакт Рибентропа—Молотова. И это же руководство стравливало между собой друзей и единомышленников, а это была страшная политика. Одно из самых тяжелых воспоминаний моей консерваторской юности — 1948 год, антиформалистическая кампания, когда в Малом зале консерватории (она помещалась тогда на Сennом бульваре) за столом сидел какой-то печально отсутствующий Лев Николаевич Ревуцкий, который уже лет 10–12 ничего не писал, на него сыпались награды, а он, не будучи борцом по натуре, видимо, не мог поддерживать ту ложь, что царила в стране, и предпочитал молчать, его голос заглох. А другой композитор, его единомышленник, соученик по классу композиции Р.Глиэра, много и плодовито работающий Борис Николаевич Лятошинский стоял возле этого стола президиума на «лобном» месте, как жертва. Ему надлежало по сценарию каяться, а он, как пророк, обличал нечестивых. И когда партийный музыканец — я не хочу называть его имени, его все знают и ему нелепо, наверное, было — говорил, что нужно все сочинения Лятошинского скечь, Лятошинский вместо того, чтобы согласиться и пообещать писать так, как этому учит партия, страшно возмущился: «Мне скучь мои сочинения? Да это же мои детища! И это мне советует критик? Да это не критик, а крытик, вы посмотрите на него!». И все взглянули, а так случилось, что у этого человека череп был покрыт голой кожей цвета пергамента, и Лято-

* Наводиться за публікацією Л.Кучеренко «З любові...» («Нота». 2003. №1. С.31).

шинский воскликнул: «Посмотрите! Да это же пушкинский Анчар! Яд каплет сквозь его кору!».

Недаром все-таки и Валя Сильвестров, и Ваня Карабиц, и Женя Станкович учились у него.

Наступили новые времена, и опять нужно было рассорить всех между собой. Вспоминается тот страшный день в Союзе композиторов на Пушкинской. Я как раз сидел с Борисом Тищенко, моим другом из Петербурга, с одной стороны, и с Игорем Блажковым, моим киевским другом, с другой, когда гость из Белоруссии, руководитель хора Григорий Романович Ширма голосом мудреца спокойно-елейно сказал: «Ваши композиторы-модернисты пишут нотки, они-то смотрят сюда, а хвостики от ноток смотрят на империалистический Запад». Это был страшный политический выпад. Игорь Блажков не выдержал, импульсивно закричал: «Та годі вже вам!». Тут поднялось нечто несуточное! Двоих исключили из Союза, а других — не тронули, они остались на своих должностях, потому что всех нужно было рассорить, надо было внести мерзкий конфликт в ту среду...

Возвращаясь к вечеру у Карабица. То, что Ваня, который часто занимал какие-то общественные посты, вызывал такое доверие у Сильвестрова, для меня было лакмусовой бумагой. Выбору Вали я очень доверяю, он чоловек, не допускающий компромиссов...

Для меня очень важно, что я услышал «Элегию», это было выражение чего-то надбытового. Несколько лет назад Борис Тищенко сказал одну очень важную вещь: «Не надо спорить, советский композитор Шостакович или антисоветский. Он выше и того, и другого». Здесь выход в сферу надбытового, отход от конфликтов, которые для нас важны, а вот для наших предков или потомков — абсолютно нет. Важен лишь духовный результат, поднимающийся над мелкой человеческой жизнью. Высшая красота, высший покой созерцания надисторического времени присутствуют в «Элегии».

Еще об одном аспекте я хочу сказать в связи с «Голосіннями». Сочинение меня потрясло.

Недавно, на последнем съезде Союза композиторов России нас в первый же день повезли на могилу Шостаковича. Председатель без подготовки дал слово от Союза композиторов Москвы Всеволоду Задерацкому, от Союза композиторов Петербурга говорил я. Я высказал то, в чем давно уже уверились: «Шостаковичу обязана наша музыка всем, — тем, что она существует как музыка». В пору всевозможных экспериментов, нистровергания, когда всякое движение звуков выдавалось за музыку, он, деликатнейший человек, как кремень стоял за искусство музыки как сферы духа. Его влияние на композиторов было безграничным, но это не монополизм, а тоталитаризм

помимо его воли. Он не любил у своих учеников слишком явных его влияний или заимствований. И вот в нашей музыке последних десятилетий очень сильно проявились тенденции противоположного, недиалектического познания истины, действительности, тенденции к созерцанию как пути истины, релакса, глубокого погружения. Эти тенденции по-разному проявились у разных композиторов: у Гии Канчели — как воздействие Востока, не только грузинского, но и Востока в самом широком смысле, по-своему — у Шнитке и многих других авторов.

Нас недавно шокировали высказывания любимой ученицы Шостаковича Татьяны Устьольской, которая очень недобро говорила о своем великом учителе. Я не оправдываю резкость ее тона, но убежден, что продиктовано это все тем же желанием уйти от влияния учителя и доказать, что она сама по своим законам живет и творит. То же самое было в истории не раз, — нападения Чайковского, Римского-Корсакова и Верди на Вагнера были ни чем иным, как желанием сбросить с себя эту болезнь, огромное влияние Вагнера, и остаться самим собой, и это им удалось.

У Карабица же, как по-своему и у Сильвестрова, и у Станковича — желание иного мышления, неконфликтного симфонизма, условно говоря, отход от Бетховена, Чайковского... Откуда это у них? Из самых разных источников. От Малера, конечно, который следовал Бетховену через Шуберта, хотя у него симфонизм в достаточной степени конфликтен. А вместе с тем, у Малера есть вот эти самые растворения, вспомним хотя бы знаменитое «Adagietto» из Пятой симфонии или Финал «Песни о Земле», где он черпал мудрость с Востока тоже и из философии дзэн-буддизма. Я никогда не забуду, когда Сильвестров показывал мне впервые «Тихие песни» и сказал: «Малер научил меня смыслу банаальности». И Карабиц тоже признался, что Малер, наряду со Стравинским, — любимейший его композитор. Стравинский тоже к этому пришел, к новому типу мышления.

Мне показалось, что «Голосіння» — это поразительный по зрелости образец нового типа мышления, исходящего из родного фольклора, прежде всего, из кобзарской думы, что не так очевидно, но безусловно здесь заложено, и, конечно, из плачей, причитаний и «голосін»». Слово «голосіння» замечательно, оно неадекватно — не плач, не причет, в нем, как в жанровом типе, есть что-то свое. И вот с большой художественной силой Ваня воплотил это в своем поразительном и, я убежден, бессмертном произведении. Хотя произведение это о смерти, оно одновременно и о бессмертности. Какая поразительная находка в конце! Это не человеческий голос, который внес бы душевную теплоту, не орган, который вознес бы нас к Богу, а отстраненный, какой-то чужой оркестру тембр рояля, который переводит в какое-то другое, потустороннее измерение, и в то же время, в нем есть

необычайная, чуть холодноватая красота.

Я начал свое слово с описания той атмосферы уважения, необыкновенной любви, которая царила в доме Карабица. О чуткости этих людей я мог бы говорить очень долго. Когда случилась беда, смертельно заболели моя сестра и ее муж, то Ваня и Марина первыми предложили мне помочь, и их порыв до сих пор живет в моем благодарном сердце. В музыке Вани эта необыкновенная его доброта запечателась, и это — завет всем нам.

Я с глубокой грустью говорю о злосчастной Шевченковской премии. Я так говорю о ней, потому что люди, которые ее присуждают, не всегда дают ее достойным. По крайней мере три моих друга тяжко, роковым образом пострадали от того, что было награждено по всему свету, что они выдвигаются на высокую государственную премию, а потом им эту премию не дали. Первым был мой близкий друг Михаил Михайлович Кречко, выдающийся хоровой деятель и человек редких душевных качеств. Вторым был Игорь Блажков, к счастью, живой, но и на его дальнейшую судьбу этот факт повлиял. И вот случай с Ваней. Я даже задумался, может, потому и премия Шевченковская, что жизнь Шевченко была целью несправедливостей, жутких унижений. Нужно этого избегать. В России о Государственной премии заранее не шумят, там даже не объявляют список, что гораздо лучше.

Давайте любить людей, как это делал Ваня, и помнить всех, кто делал добро нам и всему человечеству!

Г.Степанченко (Київ)

НЕСПОКІЙ ДУШІ

Іван Карабиць. Це ім'я несе великий енергетичний імпульс, має особливий магнетизм, випромінює світло талановитої душі. І навіть зараз, коли його вже немає з нами, ще сильніше відчувається велич його особистості, його музики, яка тепер вражає ще глибше, тому що у звучанні творів ніби концентрується все духовне багатство, яке залишив нам цей видатний митець сучасності.

Іван Карабиць міцно ввійшов у світову музичну культуру другої полови-

ни ХХ століття. Його сміливо можна назвати знаковою фігурою для сучасної української музики: йому було властиве рідкісне поєдання рис талановитого митця — автора широковідомих творів — та істинного музичного діяча, чия грандізна робота охоплювала різні ділянки соціокультурного простору України.

Учень Бориса Миколайовича Лятошинського, він і в творчості, і в житті розвивав його етичні принципи. В одному з листів до молодого композитора Борис Миколайович написав, що треба завжди шукати високе та чисте й у собі, й у навколоїшній дійсності. I, на мою думку, Іван Карабиць у власному житті завжди шукав і стверджував Високе і Прекрасне. У своїй багатовимірній творчості він за будь-яких обставин лишався самим собою, з індивідуальним глибоким поглядом на складний сучасний світ.

Можливо, в ньому так органічно поєдналися композитор і музичний діяч, тому що Іван Федорович не мислив свого існування без сучасного виру життя. Він завжди був у самому його центрі, і його твори — це інтелектуально-психологічний відгук на хвилюючі питання сьогодення. Слухачі кийських концертних заїздів загадують, що всі його прем'єри 70–90-х років ХХ століття були подіями в музичному житті України.

«Сад божественних пісній» (хоровий концерт на вірші Г.Сковороди), масштабна симфонія «П'ять пісень про Україну», ораторії «Кійські фрески», «Заклинання вогню» на вірші Б.Олійника, концерти для фортепіано з оркестром та для оркестру, численні інструментальні та вокальні твори, музика для театру і кіно, популярні пісні — ці та багато інших творів сучасні за манерою висловлювання, глибокі за змістом, натхненні та емоційні. Вони ніколи не залишали слухача спокійними, вони змушували думати про проблеми життя, замислюватися над загальнолюдькими цінностями. З інтер'ю Івана Федоровича, яке він дав мені у 2000 році: «...мене кількісний момент ніколи не захоплював. Головне у творчості, що я «влучаю», тобто твори звучать. Завжди думаю, як краще подати твір. Для будь-якого митця важливо, щоб написане не лежало, не було нагромадження незатребуваних композицій, а був своєрідний конвеєр виконання. Дуже добре, коли є ініціатива з боку виконавців, саме завдяки цьому у мене з'явилася багато оркестрових творів». І далі: «...Взагалі у 1990-х моя творчість дедалі більше переплітається з діяльністю, з виконавством. Так, приміром, мені захотілося по-новому прочитати два фортепіанні концерти, з'явилась ідея запису на компакт-дисках із молодими виконавцями, лауреатами конкурсу пам'яті Володимира Горовиця — Олексієм Колтаковим, Олексієм Ємцовим. Під впливом колег-музикантів виник задум перекладення дванадцяти прелюдій для фортепіано для камерного оркестру...»*.

Гортаючи сторінки інтер'ю, які давав мені Іван Карабиць упродовж 10-

ти років, можна пересвідчитися, що Маestro дуже тісно співпрацював з виконавцями, готуючи свій фестиваль «Кій Музик Фест» та «Літні музичні вечори» або працюючи головою журі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця. У цих творчих стосунках укріплювався сплав двох важливих сфер життя митця — творчості та музичної діяльності.

Стільки, скільки зробив Іван Карабиць для розвитку української музичної культури за останнє десятиріччя ХХ століття, не зробив, мабуть, ніхто. Цього вистачило б на життя не однієї людини. А він ніби поспішав і робив все чітко, швидко, енергійно, втілюючи свої нові проекти з шаленою внутрішньою напругою, яка змушувала усіх людей, котрі були поряд із ним, працювати з повною віддачею сил.

Я згадую наші наради з Іваном Карабицем і Володимиром Симоненком, де обговорювався кожен «Фест». Моя робота прес-секретарем з III по XI фестивалі дала змогу відчути всю складність організації сучасної міжнародної культурницької акції і поцінювати справжній організаційний талант цих двох митців. Вони були по суті першими представниками сучасного менеджменту культури в Україні, залишаючись при цьому яскравими творчими особистостями. (До речі, організація роботи прес-груп на фестивалях — це було наше спільне ноу-хау.)

Іван Карабиць у 1990 році, розпочинаючи організацію Першого українського міжнародного фестивалю «Кій Музик Фест», мріяв про те, щоб поступово цей музичний форум здобув всесвітнє визнання і Україна посіла належне їй місце у світовому культурному просторі. І сьогодні, у 2003 році, ми можемо з впевненістю сказати, що це йому вдалося.

Сам композитор у дайджесті преси (упорядники М.Копиця, Г.Степанченко, редактор О.Голінська), який Центрмузінформ випустив до Десятого «Фесту», так підсумував свою діяльність як музичного директора та висловив свої думки про проект, над яким він працював протягом останнього десятиріччя: «Фестиваль закумулював у собі всі різноманітності української сучасної музики, виконавства, зорієнтувавши її на світові музичні процеси. Завдяки цьому сьогодні маємо багато прихильників української музики в різних країнах світу. «Фест» змінивше наше мислення — від пасивного очікування того, що хтось має все влаштувати для тебе, до активної ініціативи, вільної від застарілих форм керування мистецтвом».

У цих словах — весь Іван Карабиць, невгамовний генератор і втілювач творчих ідей, рушійна сила багатьох важливих музичних акцій сучасного життя. В усі, що він робив, завжди вкладав усю свою енергію, розум, частину себе. Мабуть, тому його «Фест» — щоразу нібито новий музичний

твір, написаний талановитим організатором і композитором. У бесідах з маestro мене завжди цікавило: як він себе ділить між творчістю і музичним менеджментом? Іван Карабиць відповідав так: «У моєму житті творчість та організаційна діяльність дуже тісно пов'язані. Одне від іншого відрівається неможливо. Мене захоплює в роботі спілкування з талановитими людьми, адже відбувається своєрідне підживлення творчими ідеями. Це постійна атмосфера на «Фесті» й під час проведення Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, де я всі ці роки очолюю журі. Напружений ритм життя у мене весь час, але для творчих ідей, задумів завжди є місце в цьому шаленому щоденному графіку. Задум якогось нового твору, якщо він уже з'явився, завжди зі мною і вedeny, і вночі*.

У 1977 році після напруженіх днів II Міжнародного конкурсу юних піаністів пам'яті Володимира Горовиця в мене відбулася бесіда з Іваном Федоровичем. Слід зазначити, що він знов-таки стояв біля колиски цього престижного огляду талановитої молоді разом з Юрієм Зільберманом. Конкурс пам'яті Володимира Горовиця — окрема яскрава сторінка біографії Івана Карабиця. Велику частку себе він вклав у дуже важливу справу пошуку і розвитку обдарованих юних музикантів. Я слухала його виступи на прес-конференціях, презентаціях, за «круглим столом». В них зувиали щірі роздуми про долю тих, хто в майбутньому представлятиме сучасну піаністичну школу України. Багато журналістів та я усіх присутніх вражало його по-справжньому батьківське ставлення до кожної дитини. Він, як голова журі, не просто оголошував результати, а, скоріше, ділився власними думками, як педагог. Можливо, через те, що Іван Федорович завжди і в творчості, і в музичній діяльності циро вболівав за стан української музичної культури, він так до серця брав усі проблеми конкурсу. На мое запитання «В чому Ви бачите значення конкурсу для української культури?» він відповів: «...Головне — це можливість Україні показати себе у контексті світової культури. Стати, так би мовити, в ряді культурних процесів, які відбуваються у світі. Ми всі ще пам'ятамо часи, коли не було ще ні міжнародних конкурсів, ні фестивалів. На те були свої причини. Тому нині маємо кожного разу гордитись такою подією, як гідним здобутком, адже саме вони вводять у світовий процес.

Другим важливим досягненням цього конкурсу вважаю надання можливості молоді людині, дитині показати себе... Наше завдання — знайти нові імена, підтримати їхню творчість, дати можливість виступити в усіх куточках земної кулі...

Але над усім цим у конкурсі є ще одна мета... Це — повернення імені

* Степанченко Г. Маestro// Україна. 2002. №1. С. 40.

Володимира Горовиця на батьківщину. Україна, окрім Горовиця, дала світовій культурі кілька імен, і тепер повернення їх на рідну землю — процес логічний та закономірний*.

Мабуть, закономірно, що вечір пам'яті «Іванове Водохреще» на роковини смерті митця в Національному палаці «Україна» 20 січня 2003 року розпочався з відеоролика — вручення Іваном Карабицем премій молодим музикантам, а з ними і путівку у життя. За ініціативи Івана Федоровича були здійснені поїздки лауреатів у США і записи на компакт-дисках, а основне — конкурс пам'яті Володимира Горовиця ввійшов у число престижних у світі відомих змагань.

Усі починання Маestro продовжують жити. Це — свідчення того, що для Карабиця його масштабні проекти — джазові концерти і фестивалі, «Київ Музик Фест», конкурс пам'яті Володимира Горовиця, «Літні музичні вечори» — не були «міроприємствами-одноденками», а це було його життя, яскраве, драматичне і напружене.

Багато можна писати і про організацію зарубіжних гастролей українських колективів, і про безпрецедентну українсько-австрійську акцію-концерт з творів з Бахівського фонду, і про просвітницьку діяльність (лекції Івана Карабиця про українську музику в Невадському університеті, на Міжнародній конференції вчителів музики в Миннеаполісі, в Українському інституті Америки у Нью-Йорку).

Його запрошували до різних країн світу, але мене дуже зворушували розповіді Івана Карабиця про поїздки у Дзержинськ — місто, де живе його мама Олександра Іванівна. Іван Федорович опікувався долею музичного училища в Артемівську, звідки розпочався його шлях у велике мистецтво.

Як йому вдавалося стільки встигати, не забуваючи що й про своїх студентів та аспірантів, котрим він віддавав левову частку своєї душі? «Я відчуваю справжню вітху, — говорив митець, — коли молодий композитор починає заявляти про себе»**.

Він ніколи не заздрив чужому успіху. Часто казав: «Зробіть краще своє». Заздрили йому, але він намагався не помічати. «Заздрять, значить я роблю щось потрібне», — відбивався жартом він***.

Івана Карабиця завжди вирізняла толерантність у спілкуванні з людьми, особливий аристократизм духу, про який говорили його побратими-літератори Борис Олійник, Іван Драч, Юрій Рибчинський на вечорі пам'яті в «Україні». Так, він був справжнім дарунком від Бога для родини, друзів, колег.

Його дружина — відомий музикознавець Марина Копиця, син Кирило

* Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест». 1990—1999: Матеріали преси, фотодокументи, програми. К., 1999. С. 5.

— молодий обдарований диригент, лауреат Міжнародних конкурсів, дочка Іванна — студентка Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського створювали в його житті ту оазу, що так необхідна для творчості, втілення мистецьких проектів. Вони зараз продовжують його справи з тим же душевним неспокоєм, який був притаманний усій діяльності й творчості нашого сучасника, незабутнього Івана Карабиця.

М.Сук (США)

«МИ ВСІ ПІДЕМО...»

Ми всі підемо, майже всі ми матимемо коротке післяжиття в пам'яті знайомих та близьких. Потім і вони підуть разом з пам'яттю. Дехто з нас, лише кілька, житимуть значно довше завдяки діянням своїм. Лише одиниці лишаються в пам'яті людства назавжди, аж поки існуватиме людство. Немає сумніву, що пам'ять про Івана буде жити довго дякуючи його таланту. Ніхто не може сказати зараз, але може і вічно.

Однак для нас, сучасників, його відсутність — це біль і сум сьогодні. Для мене, коли я згадую ті вже дуже далекі часи його Сонатини для фортепіано... Для моого сина, котрий з надзвичайною пріємністю ділив з Іваном кімнату, щоразу, як Іван бував у Нью-Йорку.

Для всіх нас...

Дякую тобі, Іване, що ти був з нами, що ти робив наше життя трохи багатшим, трохи кращим...

* Степанченко Г. Золотий гомін молодих талантів// Хрестатик. 1997. 31 травня.

** Степанченко Г. Маestro// Україна. 2002. №1. С.41.

* Степанченко Г. Маestro// Україна. 2002. №1. С.40.

Творчість

В. Задерацкий (Москва)

ЗАМЕТКИ О СТИЛЕ И ПОЭТИКЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ ИВАНА КАРАБИЦА

Конференция — один из самых вязких, труднореализуемых и труднодоступных (в разумении размытости перцепции) жанров человеческого общения. Похоже, что целесообразнее читать, нежели слушать. Чтение позволяет более спокойное осмысление, исключает отвлечения. Но конференция мемориальная — это особый вид научной встречи. Здесь значение каждого доклада определяется и информацией, и интонацией, эмоционально передающей отношение к исследуемому материалу и личности его создателя. Я разумею даже не столько речевую окраску произносимого, сколько «intonацию мысли», всегда особую в подобных случаях.

С болью смотрю я на портрет — печальное украшение сцены, — всматриваюсь в такое живое для меня лицо, в котором поражает взгляд. Он-то и наводит на мысль о том, что Иван Федорович Карабиц принадлежал к числу тех немногих людей и тех немногих творцов, которым открылись сущности человеческого мироздания, доступные в осознании лишь избранным. Ценность его жизненного усилия заключалась в том, что эти свои проникновения в тайны человеческих чувствований и представлений он преломил в звуковой символике, обращенной ко всем. Разумеется, ко всем, способным войти в контакт с высоким родом художественной деятельности. Но таких, к счастью, пока еще много на земле. Именно поэтому собралась наша конференция. Именно поэтому зал полон, и все собравшиеся в нем, очевидно, понимают, что это — начало посмертного пути наследия И. Карабица, начало его жизни после смерти автора, жизни в пространстве истории.

Сейчас много говорят и пишут об Иване Карабице как об «удачливом менеджере». Я не знал этой стороны его деятельности. Мне довелось попасть лишь на XIII «Киев Музик Фест», который организован уже не им. Но я понимаю, что ему принадлежит замысел, и осуществление всего многолетнего фестивального цикла неразрывно связано с его именем. Однако я знаю Ивана Карабица исключительно как музыканта, поэтому мне легче, не отвлекаясь, оценить его главную сущность, его творческие идеи, поиск и воплощение которых всегда были центральным объектом его внимания, включая тот отрезок жизни, когда он был, по мнению многих, «удачливым менеджером». Последнее обстоятельство само по себе свидетельствует о присутствии в нем второго таланта. Словосочетание «удачливый менеджер» для меня, например, — одна из высших похвал, признание счастливой реализации свойств *homo communis*.

Карабиц-организатор работал на ниве высокой академической традиции искусства. Он не был связан с мас-культурой и шоу-бизнесом. Он слушал тому, что сопрягается с понятием «музыкальной элиты» и шире — национальной элиты общества, ибо обращался к музыкальной элите нации. В сущности, он стремился воспитывать такую элиту, раздвигать ее круг. Его усилия были направлены на формирование высшего слоя интеллектуального представительства нации. Он понимал, что без подобной элиты невозможно построить развитое общество. Особо его волновал молодежный слой участников культурного процесса. И как профессор консерватории, и как организатор фестивальных акций он фактически стремился к совершенствованию контура современной культуры и в первую очередь к удержанию высокой культуры в сложнейший переходный период истории. В этом — признанная обществом заслуга этого «удачливого менеджера».

Однако предмет моих размышлений связан с Карабицем — «удачливым художником», с его творческим наследием. Оно и при жизни автора и после его ухода в мир иной демонстрирует удивительную устойчивость присутствия в событийном ряду культурной жизни и, что не менее важно, — в бытний срезе этой культурной жизни. Речь идет о вхождении его творчества и в концертный репертуар, и в учебный процесс. Это знак высшего «академического признания», которого удостаиваются художественные стили, отмеченные чертами «классичности». Мне скажут: рано еще зачислять Ивана Карабица в классики украинской музыки. Готов принять возражения, но готов и к оппонирующему сомнению: подобное «зачисление» — результат не единичного, но колективного сознания. Оно базируется на объективных предпосылках самого творчества и, как следствие, — его присутствия в пространстве истории. К этим предпосылкам я и хочу обратиться.

Искусство не имеет прогресса. В том смысле, что новое не поглощает

и не заменяет собою старое. Искусство имеет накопление качеств. Все осознанное в значении свершившегося «художества» остается гипотетически вечно востребованным, сохраняющим «потенциал актуальности». Опыт XX века подтверждает это с полной наглядностью. Каждый художественный феномен предстает в нашем сознании как самоценная данность. Суть самоценности — в нецелесообразности сравнений данного феномена с иными по критерию качественности. Их можно сравнивать исключительно по критериям стилевых отличий, по критериям характерности, различий грамматических систем и семантических полей. Было бы дико и нелепо выяснять, кто «качествонее» и паче того — «прогрессивнее»: Бах или Моцарт, Глинка или Прокофьев, Скарлатти или Стравинский...

Все дело в том, что музыка Карабица (я имею в виду, конечно, ключевые и наиболее репрезентативные его сочинения) достигает уровня «самоценности». Таково, по крайней мере, мое ощущение. Это значит, что ее нецелесообразно сравнивать ни с чьей другой по критериям интонационной выпуклости, фактурных соответствий и изысков, совершенства оркестровки и формы, ритмопространственной организации движения и пр.

Конечно, само понятие «свершившегося художества» имеет весьма широкую амплитуду, которая вмещает представления о мировой классике, национальной классике, региональной классике etc. Но все эти градации в той или иной мере подразумевают присутствие качества «самоценности» в рассматриваемом явлении. Само же оно в ходе исторического существования зависит не только от своих объективных достоинств, но и от соотнесения с «социальной энергетикой», с феноменом «востребованности». Искусство французских трубадуров и труберов XIII века не казалось социально востребованным в России 80-х годов ХХ века. Но стоило приехать французским музыкантам, показавшим это искусство, как оно было воспринято в значении «самоценного» элемента мировой классики. И это ощущение пришло к нам в чувственной форме, а не в виде информационного сообщения из книжек. Именно после этого чувственного соотнесения с древним искусством у нас начали возникать ансамбли т.н. аутентичной музыки.

К сожалению, после переезда из Киева в Москву я не получал новой информации о творчестве Ивана Карабица. Я хранил в себе впечатления о «Пяти песнях об Украине», Втором фортепианном концерте, фортепианных прелюдиях, «Саде божественных песней». В свое время я отразил их в отдельных, опубликованных после премьерных исполнений репликах. Помнится, что я тогда уже воспринимал творчество Карабица как одно из самых значительных явлений в украинской музыке 1970-х годов и высказал предположение о возможном сильном и впечатляющем развитии его таланта на основе

уже обретенных стилевых опор. И вот сейчас я обратился к более поздним его двум партитурам — «Голосіння» и «Пять музикальных моментов», — которые поразили меня законченностью и доведенностью художественных намерений, знаками «приближения к совершенству». Вслушавшись в интонации этой музыки, я отчетливо ощутил встречу с большим художественным явлением, действительно почувствовал некую «самоценность» их и сближенность с тем, что мы обычно называем «классическим художественным наследием». По мере же проникновения в детали партитур, я лишь убеждался в правоте своей первоначальной реакции.

Все дело в том, как сделаны эти партитуры и прежде всего — в краеугольных опорах стилистики. И Карабиц принадлежит к числу художников, в основе мышления которых лежит «академизм» как чувство равновесного усвоения того, что происходит из глубин исторической традиции искусства и одновременно из посыпок инновационных вспышек, постоянно возникающих на поверхности переживаемого исторического времени. Количество инноваций, предлагаемых второй половиной XX века, перехлестывает все мыслимые представления. «Академизм» в этом смысле предусматривает жесткую селекцию, управляемую из глубины содержательного замысла. Иными словами, у Карабица планируемый семантический ряд определяет выбор технологии. Ему чужда «герметичная» опора на средства, организованные в заданном алгоритме и стоящие впереди семантики. Его исходное motto является именно смысл, семантика.

Его творчество лишено «знаков прорыва» в остроавангардную стилистику, но не был он и ортодоксом, стремящимся творить в манере retro, устремленный хранящийся в украинской музыке со времен соцреализма и столь модной в «постмодернистский» период. Не приложим к его стилистике и префикс «нео». Его сочинения (по крайней мере те, с которыми я знаком) не вписываются в явления неоклассицизма, неоромантизма и других подобных течений. Ему чуждо так называемое «ренессансное» чувство прошлого. Суть этого чувства — в авторской акцентированной заботе о показе отличия «раньше» от «позже», воплощенного в «теперь», то есть в произведении.

Чувство прошлого, определяющее модус связанных с прошлым, у Карабица выражено классицистской формулой: прошлое есть действенное настоящее. Эту мысль высказал Гете, с удивлением созерцавший в XIX веке строительство Кельнского собора, заложенного в веке XII. В этом смысле Карабиц — как будто на магистральной дороге советского симфонизма (достаточно вспомнить Шостаковича с его заимствованиями из Баха, Малера, Чайковского, Бетховена, иногда обобщенно опосредованные, иногда намеренно обнаженные, но никогда не вызывающие желания определить

его стиль с помощью индекса «нео»). Ближе Карабицу, несомненно, Лятошинский, всегда усваивавший прошлое в опосредованных формах.

Замечу, что молодой Карабиц начинал свой путь как весьма дерзкий художник, чрезвычайно внимательно вслушивавшийся в звуковую атмосферу второй половины XX века, переполненного нововведений. К этому направляли его и наставники в консерватории. И Б.Лятошинский, и М.Скорик были глубоко «современными» мастерами. Замечу также, что Карабиц был давним другом и почитателем Валентина Сильвестрова — одного из самых радикальных художников авангардной ориентации на всем советском пространстве.

Несомненно, что уже в молодости И.Карабиц имел развернутое представление о всем комплексе «новых грамматик». Но было у него еще одно замечательное motto, которое можно счесть принадлежностью лишь подлинного таланта. Это так называемая «верность себе», своему, быть может подсознательному, выбору господствующей позиции. В основе ее — сложнейший синтез, порою разнонаправленных, сил формотворения, синтез различных знаков, символизирующих подчас алтернативные «грамматические основы». Упомянутый «академизм» возникает лишь в случае органичности синтетического взаимопроникновения разных элементов. Похоже, что «академизм» отличается от так называемой полистилистики отсутствием тенденции к обнажению «поли» и приверженностью идеи конечного «моно». Его партитуры не сигнализят о «намеренных привнесениях», о демонстративном соседстве знаков. Здесь все сплito в синтезе, познаемом лишь через аналитическое усилие. Художник «академического» склонения в большей мере стремится к обобщению, нежели к «прорыву в новизну». Его новизна — в семантическом поле творений, в смысловых структурах.

Каждое художественное явление содержит знаки, которые условно можно назвать «универсально-грамматическими». Они сообщают о времени создания сочинения, об основных общезначимых параметрах стиля. Другая группа знаков — условные «инрастилевые» или «авторские». Они персонифицируют стилистику. Группа этих знаков может таинить в себе потенциал превращения (с течением времени) в универсально-грамматические (так случилось, к примеру, с авторскими привнесениями Стравинского). Взаимодействие этих знаков может осуществляться на уровне «дополнения» (своегообразного расщепления авторскими знаками опорных музикально-грамматических основ) и на уровне «синтеза», когда универсальное и инрастилевое образуют аналитически трудно расторжимое единство. Карабицу свойственно в большей мере второе. Одним из источников его авторских знаков является индивидуальное отношение к универсаль-

ным приемам и технологиям. И это не стремление раскрасить в свой тон общезвестное. Это стремление модифицировать базисную систему средств, точнее, — отдельные (но важнейшие) элементы музикально-грамматической системы. Естественно, авторские знаки присутствуют и в виде конкретных интонационных данностей, воспринимаемых как «сигналы» от первого лица. Их уяснение — тема более подробного исследования творчества композитора.

В моем распоряжении было всего две партитуры. Однако «Голосіння» и «Пять музыкальных моментов» с солирующим фортепиано являются ярчайшими в творческом наследии композитора и ключевыми для понимания его стиля. Все мои конкретные наблюдения апеллируют только к названным сочинениям, но целостное представление о стиле Карабица (включающее представления о его опусах первого творческого этапа) подсказывает, что обобщения на основе названных партитур можно признать правомерными.

Затрону лишь несколько вопросов стиля и остановлюсь на проблемах трактовки мелоса, сонорики, синтаксиса и пропорций целостной композиции.

С первых моментов звучания музыки Карабица слушатель понимает, что данный стиль кровно принадлежит второй половине XX века. Вместе с тем, сразу становится очевидным нежелание автора следовать «герметичным» (и конкретным в технологической характеристике) грамматикам послевоенного авангарда. При этом следы его воздействия — всюду. Но столь же очевидна опора на мелос, линейность, выраженную различно, поскольку привлечена она для выполнения разных функций в системе фигуро-фоновых отношений.

Из авангардных тенденций композитор избирает опору на свободную сонорику. Внимание к мелосу в ситуации опоры на сонорику порождает важнейший оттенок мышления — паритетность мелоса в ряду опорных формообразующих сил. Стравинский был первым, кто привнес подобной паритетности. Но Карабиц далек от подражания великому мэтру. У Стравинского в значении главных действующих сил выступают, пожалуй, мелос (часто деиндивидуализированная линейность) и ритм. У Карабица — мелос (включающий обобщенно-линейные структуры) и сонор.

Трактовка мелоса (линейности) в ситуации господства сонорности порождает ряд специфических качеств мышления, отражающих как общую тенденцию, так и индивидуально-авторские особенности. Из общезначимых свойств мышления композитора назову преимущественную опору на экстенсивный мелос, на линейность, пронизанную внутримелодической ос-

тинатностью. Тяготение к моносемантике линии и одновременно к сонорно-фонической окрашенности ее — наследование не столько Стравинскому, сколько Мессиану. Суть в том, что всякая экстенсивная линейность ведет к селекции и акцентной эксплуатации господствующей в линии интервалики, а следовательно — краски звучания, которая становится одним из первых определятелей специфики конкретной линейности. Однако сонорный метод Мессиана не становится для Карабица объектом подражания. Эпигонство здесь не ощущимо вовсе. По-моему вообще никто не высказывал предположения о сходстве линейной стилистики Карабица с Мессианом. И я высказываю его лишь на основе сходства тенденций, а не конкретной техники.

Техника линейного развертывания Карабица имеет активный авторский знак, индивидуальный контур. Суть его — в политебральной линейности. Во всяком случае партитуры «Голосіння» и «Пяти музыкальных моментов» говорят об этом достаточно определенно. Линейная политебральность у Карабица не связана исключительно с расцвечиванием избранных мотивов (предназначаемых для экстенсивных возвратов). Суть его стилистики — в привнесении черт интенсивного развертывания в господствующее «поле экстенсивности». Его линии развертываются как бы «разностажно». Ему чужд мелод широкого и долгого дыхания. Он свободно переходит от квазинтенсивного движения к экстенсивному и наоборот. Но при этом он стремится к передаче мелодической энергии из одного пласта в другой. Начиная линию в одном инструменте, он может продолжить ее в другом, иногда — в той же группе, иногда — в другой. Высотное скользжение мотивов приводит не только к их «перекрашиванию», но также — к более свободным структурным мутациям, к более весомой «семантической нагрузженности» ведущей фигуры-линии, переливающейся разными тембрами. При этом тяготение к развертыванию в близких тембрах говорит в большей мере о пространственной трактовке линии, которая становится полинstrumentальной. Примерами таких структур могут служить фрагменты из «Голосіння»: тема у группы валторн из I части, линия альты и II скрипок из ц.3, линия, распределенная между деревянными духовыми в ц.4⁴.

Другим важным оттеняющим моментом в мышлении И. Карабица является привнесение межтактовой ритмической асимметрии в структуры, наглядно тяготеющие к экстенсивности. Дело в том, что межтактовая ритмическая асимметрия — знак полисемантического мелоса, знак интенсивного и частотно тематически концентрированного развертывания. В подобном смешении, на первый взгляд, содержится определенная парадоксальность: взаимодействие «антагонистов». Но внутреннее противоречие решается в

пользу экстенсивности через конкретные условия техники. Мотивно-интервальная природа, «ротация» мотивных структур — чисто экстенсивные признаки. Ритмоасимметрия, изменения (часто микроизменения), привносимые в ходе мотивных «вращений» — знак интенсивности, осложняющий, но не отменяющий конечное ощущение преобладания эффекта экстенсивности. Справедливости ради скажу, что слишком долгих развертываний в системе межтактовой ритмической асимметрии (подобных тем, что встречаются у Бартока, Хиндемита, Онеггера, Шостаковича) мы у Карабица не встретим. Но структура из 9-ти не повторяющихся в ритмическом строении тактов в «Голосинях» есть. И это не единичный знак подобной техники.

При том, что его линейно-мелодические структуры содержат признаки «интенсивности» (т.е. определенной мотивной контрастности), сами эти мотивы не претендуют на интервально-ритмическую индивидуальность. Характерная окраска мотивных звеньев его линейных построений производится не через интервально-ритмическую структуру, а с помощью темброколористического фактора. Это действительно *сонорная линейность*, которая вобрала в себя некую сумму классических представлений о структурировании мелоса. В частности, ему (в отличие, скажем, от Стравинского или Мессиана) свойственно так называемое компенсаторное выравнивание линии: на смену интервально разраженным движениям приходят поступенные, на смену ритмически разраженным — ритмически плотные, и все это в режиме пульсации (см. «Голосиня», 1 т. до ц.9 и далее). Но часто компенсаторное выравнивание осуществляется другом инструменте, продолжающем развитие линии. Сонорно-фоническая природа линейности у Карабица ярче всего воплощается в структурах, предназначенных для пластовых линеарных объединений. В партитуре тех же «Голосинь» квазиканоны ц.9 (струнные и дерево, построение, начинающееся за 2 т. до ц.15 (струнные) наглядно представляют технику пластовых линейно-сонорных объединений. В ц.2 скрипичные флаголеты образуют уже собственно линию, солирующую «фигуру», сохранившую внутримелодический сонорный акцент.

Фоновые контрапункты обычно показывают высший уровень ритмоплотности. При этом ритмические фигуры (фигурации) не стремятся к индивидуальной прорисовке. Здесь высший уровень ритмической плотности может сочетаться с высшим уровнем экстенсивности внутримелодической повторности, «ротационности» вплоть до создания «ритмолиний» на основ-

* Условная «тема валторн» в начале «Голосинь» может служить своеобразным «стилевым знаком» композитора. Вращающиеся мотивы постепенно раскрываются целостную ладовую структуру. Высвечивается дорийский лад, обнаруживающий связь с народным источником и символизирующий идею равновесия «затемненного» и «просвещенного». Стремление к такому равновесию можно вообще признать определяющим в системе его авторского поиска своего семанти-

ве в репетиционных ритмоповторов на одном звуке либо на одном интервале.

В принципе, это область техники И.Карабица, нуждающаяся в подробном аналитическом изучении. В ходе такого изучения и могут быть конкретизированы его индивидуальные наклонения в использовании универсально значимых приемов сонорной техники. Сейчас укажу лишь, что стремление к ритмической полифонии — знак «общего пользования». Ритмоуниsonoны в партитуре «Голосинь» (см. ц.27), равно как и ритмоканоны (см. ц.28), сами по себе не являются отличительным знаком стилистики Карабица. Все решает интонационный контекст, в котором «действует прием, авторская «подсветка». Последняя, к примеру, может выразиться в подчеркнутом акцентировании какой-то интервальной фонической идеи, создающей сонорное пространство для ритмополифонии. Например, в ц.28 «Голосинь» малотерцовые интервальные акценты создаются в разных линиях (на разных «этажах» партитуры), в том числе и в ритмолиниях, которые становятся ритмо-сонорными. В этом, быть может, одно из отличий ритмо-линейной техники Карабица от подобной техники Пендерецкого, который использует ритмическую линейность чаще в условиях монофонии (ритмолиния на одном звуке). Пендерецкий (разумеется, в авангардный период своего творчества) вообще мыслит ритмолинии исключительно как данность для сонорно-комплементарного сложения. В этом смысле преломление сонорики в линейности у Карабица выражено гораздо многообразнее. Это и понятно: данные партитуры создавались намного позднее и символизировали тенденцию к синтезу.

Вообще мелодическое мышление Карабица трудно замкнуть на какой-либо жесткой дефиниции. Ему не чужно, как уже говорилось, обращение к идеи «интенсивного развертывания». Но не в том «чистом» виде, который встречаем у Шостаковича или Бартока. Это «интенсивность», внедряемая в интонационное поле, где господствующей основой выступает сонорность. Поэтому его условно «интенсивные» линии строятся, в сущности, на тех же основаниях, что и «экстенсивные», но с повышенным уровнем мотивных внутримелодических различий. Ритмоасимметрия мотивов становится особой заботой композитора. Но при этом сохраняется тот же легкий переход от монолинии к политетмбральной, пластовой комплементарной линейности. При этом линейные структуры, приближенные к понятию «интенсивности» (т.е. полисемантической загруженности), не претендуют на знак темы и даже центрального темообразующего элемента. Последний складывается в соединенности линейного, сонорного и ритмического факторов.

Известно понятие «совокупный тематический процесс», выдвиннутое

М.Старчеус. Но оно апеллирует только к совокупности линейно-мелодических энергий, распределенных по «этажам» многоголосной фактуры, когда наиболее активные и выпуклые участки складываются в единую линию воспринимающего слежения. И это совокупная *тематическая линия*.

У Карабица иначе. В приложении к его линейно-мелодическим слоям партитуры невозможно обсудить вопрос о построении совокупного тематического целого. Ибо последнее возникает в результате комплементарности более высокого порядка (сонарность+линейность+ритм). По отношению к линейному фактору здесь можно говорить лишь о совокупном *мелодическом*, а чаще — *линеарном* процессе. В качестве примера отошлю к цц.12–15 партитуры «Голосінь».

Конечно же, важнейшим элементом техники Карабица является комплементарно-сонарная полифония. Вообще, отличия в трактовке этой техники (после Стравинского ставшей универсальной) разными композиторами второй половины XX века — прекрасная тема для исследования. Укажу лишь, что Карабицу свойственно построение комплементарно-сонарных комплексов на основе двух принципов: 1) с помощью деиндивидуализированных линий, построенных на основе высотно-контурных мотивных структур (следовательно, и целая такая линия имеет определенный высотный контур); 2) с помощью линий на основе ритмомонифонии, разного рода ротационных вращений, при том, что все алеаторно-ротационные структуры служат исключительно комплементарной сонарности.

Итак, проблему мелоса (линейности) у Карабица невозможно оторвать от проблемы сонорности. Высотная ориентация мелоса привязана у него не к принципу тональности (тонального начала вообще), а к принципу модального структурирования. При этом здесь — не традиционная модальность, тяготеющая к острым ладовым характеристикам и в конечном итоге — к тоникальности (пусть и смешанной). В аспекте высотной ориентации и мелоса, и формы в целом здесь целесообразнее найти какую-то новую дефиницию, объясняющую суть внутренней логики. Возможно, на роль такого нового понятия годится условное определение «сонорная модальность». Последняя также подразумевает блуждание центров, переход к иным устоям в конце формы (при условии, что само понятие «устоя» может поменять своей привычный облик). Самое главное, что она предусматривает наличие неких центральных элементов (эквивалента тоникальности), формирующих структуры как вертикали, так и горизонтали. Такая модальность, в частности, определяет и высотный контур линий.

Опора на сонорное начало порождает еще одну важнейшую подробность мышления Карабица. Имею в виду принципы синтаксического устройства формы, к которым прибегает композитор. Принципы эти не при-

надлежат к числу «авторских» знаков. Это универсально-грамматический знак времени, но он свидетельствует об ограниченности соотнесения композитора с новейшими тенденциями в формообразовании. Я подразумеваю обращение к *фазовому* принципу синтаксиса.

Когда-то Эрнст Курт в знаменитых «Основах линеарного контрапункта» выдвинул понятие «фазы движения» для определения синтаксических параметров мелоса И.С.Баха. В развитие нововведения Курта мы предлагаем понятие «фазы развертывания формы», не привязанное уже к линейно-мелодическому срезу композиции. Оно соотносится именно с целостным звукопространством формы и может заменить собой (по аналитической функции) старый период или периодические структуры. Эти классические элементы синтаксиса формы не обнаруживаются в композиции, в основе которой — новые техники (прежде всего сонорика и серийность). Отказ от традиционных периодических структур и приход к фазовому синтаксису имеет ряд причин: 1) утрата гармонией традиционной функциональной природы, исчезновение опоры на каденционные замыкания; 2) стремление к текучести формы и перманентной изменчивости ее интонационного наполнения; 3) сонорно-фонический акцент, действующий *во всех элементах*, слагающих ткань.

Само понятие фаз развертывания формы также имеет несколько поясняющие признаков: 1) оно, как говорилось, не связано с мелосом (который вовсе может отсутствовать), но с целостным движением звуковой ткани; 2) фазовый синтаксис подразумевает принципиальное отсутствие «нормативных» синтаксических элементов прошлого и невозможность их привлечения для новой интонационной системы (исключение составляет *мотив*, становящийся центральным строительным элементом в условиях фазового синтаксиса);

3) фаза развертывания характеризуется «энергетической целостностью» и в этом смысле сродни куртовской «мелодической фазе», — в ней также действует энергия, ничем не прерываемая; 4) фазы формы не симметричны и не тяготеют (в отличие от периодических структур) к симметрии; 5) воспринимаемая рубежность, отделенность фаз друг от друга — залог «синтаксической внятности» формы (важное условие ее коммуникативности); 6) действие техники плавного перехода — свидетельство сохраненности в новых условиях извечного предусловия логической обусловленности целостного развертывания композиции; 7) фазы развертывания могут объединяться, образуя более крупные синтаксические этапы формы. Понятие «макрофазы» в новой композиции может заменить традиционное понятие «раздела», объединившего несколько периодических структур и так называемых «ходов» (иногда соответствующих понятию *satz*).

Все эти признаки нового мышления в полной мере присутствуют в музыке Ивана Карабица (весьма красноречивое указание на органичную принадлежность его к определенной художественной эпохе). Вот как может быть определена фазовая структура двух частей «Голосинь»:

I часть:

до ц.3	от ц.3 до Andantino	от Andantino до Con anima	от Con anima до конца
1	2	3	4

II часть:

до ц.16	от ц.16 до ц.19	от ц.19 до ц.24	от ц.24 до ц.31	от ц.31 до ц.36, т.3
1	2	3	4	5

от ц.36, т.3 до ц.40	от ц.40 до ц.45	от ц.45 до ц.53	от ц.53 до конца
6	7	8	9

Изысканная партитура «Пяти музыкальных моментов» (с солирующим фортепиано) в принципе подтверждает выводы о стилевых склонениях И. Карабица, сделанные на основе «Голосинь». Обозначенные выше параметры стиля здесь преломлены не менее отчетливо. Различие лишь в том, что здесь эти принципы действуют в масштабе относительно лаконичных форм. Вообще, чувство пропорций формы, чувство музыкального времени у Карабица обострено чрезвычайно. Это безошибочное ощущение временного масштаба формы, ее пропорций и распределения в ней «интонационных событий» — сильнейшая сторона его мышления. Здесь снова вспоминается Стравинский с его непреложным стремлением к «идеальным» пропорциям. Очевидно, что Стравинский нередко высчитывал пропорции (есть случаи деления пропорции «золотого сечения» с точностью до одной шестнадцатой). Очевидно также, что Карабиц не высчитывает форму. Он ее чувствует. Тем более ценно, что все пять «Моментов» подчинены принципу золотого сечения, и рубеж этой пропорции обозначен отчетливым (и важнейшим) интонационным событием.

Лишь вторая часть «Моментов» соотносится с одной из классических структур: это трехчастная композиция с сильно измененной (но узнаваемой) репризой. Ее буквенная схема (где каждая буква символизирует конкретный интонационный материал) может выглядеть так:

II часть:

Senza misura						
a	a1	b	c	d	a2 (=e)	
			т.з.с.			
						(кульм.)
						f

Здесь очевидно, что раздел *b–c–d* является собой середину трехчастной

формы, воплощенной, однако, в фазовой системе синтаксиса.

Более наглядно эта фазовая асимметричная синтаксическая система выражена в остальных частях, схемы которых мы приведем с указанием пропорций (буквы снова символизируют обновление или возвращение материала и соответственно «интонационного знака», а цифры указывают количество тактов в фазах развертывания).

I часть:

Senza misura							
15	23	15	5	7	около 9		
a	b (от a)	c	d (=a+b)	e (от a)	f		18
					T.з.с.		c1
квази-реп-							

риза

III часть:

13	19	10	8	10	16	6
a	b	c	d	e	f	g
т.з.с.						

IV часть:

30	37	10	7
a	a1 (=b)	a2 (=c)	a3 (=d)

V часть:

6	9	8	13	10	28	22	8	14	8	8	9
вст.	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l
т.з.с.											

Очевидно, что первый «Момент» содержит эффект репризного возврата на уровне обрамляющего замыкания формы. При этом для «замыкания» выбран не начальный, а серединный (контрастный) материал. Это снимает ощущение традиционной репризности, которая присутствует только во втором (трехчастном, вернее, трехфазном) «Моменте». Остальные три «Момента» не содержат каких-либо репризных возвратов вообще.

Здесь целесообразно коснуться вопроса об отношении к тому принципу формообразования, мышления, который можно назвать *континуальной эволюционностью*. Суть его — в постоянном обновлении материала в условиях текучей и монолитной формы. Это обновление может базироваться на постоянно действующем эффекте контраста. В этом случае мы имеем дело с континуально-контрастной композицией. Она в корне отлична от известной контрастно-составной формы, ибо предполагает возможность много-

жественного контраста и непрерывной текучести одновременно. Это мышление — своеобразная антитеза классицистскому (романтическому). В определенном смысле оно апеллирует к стариным формообразующим началам, но в условиях действия новых техник. Не только появление дodeкафонной (серийной) техники делает репризность анахронизмом. Композиторы XX века, не связывая себя с названными принципами формотворения, также двигались в направлении выработки континуально-эволюционных (контрастных) форм. Бела Барток с его декларациями о нежелательности «узнаваемых реприз» — красноречивое тому свидетельство.

Иван Карабиц тонко реагирует на эту, в сущности, новую тенденцию. Конечно, континуально-эволюционный и даже континуально-контрастный принцип вроде бы предвосхищен вариационной формой. Она по определению включает перманентную изменчивость. Но все дело в том, что вариационная композиция имеет некий «образ формы», вполне конкретный и узнаваемый. Да и суть такой формы именно в узнаваемой повторности. Сущность нового принципа — в неповторности, либо в неузнаваемой повторности, когда повторяемый элемент — конструктивная (а не интонационная, т.е. узнаваемая) данность формы. «Образ» такой формы совершенно иной, не сходный с вариациями. Именно в такой форме написаны три из пяти «Моментов» Ивана Карабица.

Повторимся, буквенные ряды в приведенных схемах — это символы изменяющихся интонационных данностей. В третьем и пятом «Моментах» они показывают перманентное и достаточно контрастное обновление материала. Это скользящая фазовая синтаксически асимметричная композиция, весь континум которой пронизан идеей перманентного интонационного обновления. Четвертый «Момент» чередой буквенных символов напоминает вариационную форму. Но здесь слишком глубокие преобразования исходного *initio*, не воспринимаемые как повторы. К тому же все предельно асимметрично и синтаксически не согласовано с «образом вариаций». Это текучая композиция, монолитная в основе своей.

Свообразным «знаком качества» следует признать безошибочное ощущение композитором пропорций, соответствующих принципу золотого сечения. Все эти точки обозначены в схемах. Важно, конечно, понимать, что в первом и втором «Моментах», где присутствуют зоны звучания без такто-метрических разделений (зоны *senza misura*), точка золотого сечения обозначена приблизительно. В трех следующих «Моментах» это деление формы указано весьма точно, в некоторых случаях в предельной близости к условному «идеалу». Всегда подобный момент оказывается интонационно событийным: это либо кульминация, либо цезура, либо переход к кардинально иному принципу организа-

ции движения (например, переход к *senza misura*). Сам принцип фазового членения, своеобразный «синтаксический ритм» формы у Карабица, как правило, подчинен воплощению формы *i-m-t* (*initio-motus-terminus*). Его форма всегда отражает ее действие. И в этом залог вожделенной коммуникативности, для многих вовсе недостижимой.

Я затронул лишь некоторые аспекты стиля Ивана Карабица. Творчество композитора, конечно же, будет изучаться детально, равно как и осваиваться исполнительски на уровнях и концертной экспозиции, и учебных консерваторских программ. Уже сегодня ясно, что его творчество — один из ценнейших компонентов украинского художественного наследия второй половины минувшего века. И это отнюдь не только мое ощущение. Это — оценка, утвердившаяся как общественное признание, способное обеспечить его наследию жизнь в грядущем пространстве истории.

І.Пясковський (Київ)

СЕМІОТИЧНА СИСТЕМА КОНЦЕРТУ ДЛЯ ОРКЕСТРУ №3 («ГОЛОСІННЯ») ІВАНА КАРАБИЦЯ

Феномен художньої комунікації може бути означений через її мету. У свою чергу мета художньої комунікації — це:

- 1) жага естетичної насолоди (сприйняття);
- 2) жага пізнання (аналіз);
- 3) інформаційний обмін (діалог, полілог).

Визначення художньої комунікації з семіотичного боку в найбільш стисливій формі знаходимо у Е.Чамокової: вона розглядається як «взаємообмін, діалог між читачем (глядачем, слухачем) і митцем». Дослідник художньої комунікації виходить з того, що «твір набуває смислів і значень у контексті сучасності (тобто усвідомлюється з точки зору актуальних життєвих потреб) і що «смислі і значення твору мистецтва виявляються на основі осмислення «контексту життя» митця»**. Дослідниця приходить до ряду висновків щодо конвенціональної природи мистецтва, щодо його ціннісного сприйняття, де «оцінка твору опосередкована впливом певних

групових соціальних уявлень» і де «добутком мистецтвознавчого аналізу є суб'єктивні індивідуальні інтерпретації та оцінки***.

Семіотичний аналіз, як і будь-який інший, передбачає на першому етапі фіксацію номенклатури певних структурних і позаструктурних (асоційованих) елементів. Ці елементи можуть бути «на поверхні» сприйняття (автор, жанр, назва твору, безпосередні психофізіологія сприйняття та ін.), вони не потребують спеціальної підготовки приймача, але можуть бути і «глибинними», «прихованими», такими, що вимагають певної підготовки, інколи і спеціальної фахової підготовки. Таким чином тут можна говорити про «кезотеричну» і «екзотеричну» групи сприйняття, тобто про «посвяченіх» і «непосвяченіх». Тут також можна говорити про депотативні і кодогнативні елементи сприйняття. На цьому початковому етапі можливі найрізноманітніші суб'єктивні музикознавчі інтерпретації аналізу.

Для того, щоб ці початкові елементи сприйняття перевести в семіотичні об'єкти, треба:

а) спочатку провести їх переорганізацію і підпорядкування певній знаковій типології (музично-мовні знаки; знаки стилю епохи, національної школи, індивідуального стилю; знаки жанру; знаки композиційних орієнтацій; знаки форми; позатекстові знаки; приховані знаки);

б) потім наповнити їх відповідним змістом-переліком;

в) і наприкінці — визначити тип функціональних зв'язків між різними групами семіотичних знаків (індивідуальний стиль на цьому рівні визначається певною конфігурацією семіотично-знакових елементів; в умовах полістилістики тип функціональних зв'язків визначається як контаминаційний).

Аналізуючи Концерт для оркестру №3 («Голосіння») Івана Карабиця, в якості початкового набору елементів та їх можливої інтерпретації называемо:

1. «Концентричний тип розвитку тематизму» (за визначенням В.Бобровського), який проявляється в тому, що кожне наступне тематичне утворення інтонаційно пов'язане з попереднім, але в той же час має і власну тематичну будову:

$$a > a_1 = b > b_1 = c \quad \text{i т.д.}$$

Можлива інтерпретація даного прийому приводить нас до висновку, що у творі І.Карабиця творчо переосмислені принципи розвитку тематизму в музиці Д.Шостаковича.

* Чамокова Э. *Художественные коммуникации и языки: Герменевтические и этнолингвистические концепции// Теории. Школы. Концепции (Критические анализы). Художественные коммуникации и семиотика. М., 1986. С.44.*

** Там же.

*** Там же. С.43.

2. Об'єднуючим моментом для всіх тематичних утворень є наявність малосекундової інтонації, яка часто екстраполюється у велику септиму. Інтерпретаційне поле визначення даного феномену може бути означено жанром Lamento або віднесене до подібних інтонаційних феноменів у музиці Д.Шостаковича і Б.Лятошинського:

3. Відмічаємо також відсутність традиційної для класико-романтичної музики тонально-функциональної системи і відповідних її принципів тематичного розвитку. Інтерпретація даного спостереження зумовлює цілеспрямовані аналітичні пошуки:

- а) основну формотворчу функцію бере на себе фактурний матеріал з його реєстрово-тембровою динамікою (одним із прикладів формотворчої логіки фактурного розвитку є поступове ритмічне ущільнення тематичного матеріалу, перехід від співставлення сольних партій до їх поліфонічного нашарування в I частині та ін.);
- б) відсутність класико-романтичного типу тематизму спонукає нас на фіксацію уваги до використання в концерті І.Карабиця нових композиційних прийомів. Ми відмічаємо:
 - «рельєфо-фоновий» тип фактури, де «фон» за ступенем своєї тематичної значущості не поступається «рельєфу»;
 - «кластерну техніку» у побудові вертикальних комплексів;
 - техніку інтервалийної екстраполяції-переводу вузьких інтервалів у широкі на ізоритмічні та ізомелічні основі, що посилє експресивність вислову (тут можна вказати на зв'язки з «кубістичними прийомами» мелодики І.Стравінського та С.Прокоф'єва);
 - розвинену техніку гри трьох груп ударних з їх зображенням складом (крім традиційних ударних інструментів тут використані бонги, темпле-блоки — корейські дзвони, кроталі — помпейські таріочки, флексатон та ін.) і фактурно-розвинутими включеннями в оркестрову партитуру;
 - специфічні прийоми звуковидобування (насамперед у мідних духових інструментів);
 - цілий ряд алеаторичних прийомів — вільне глісандування, використання ритмічного крешендо і дімінендо в умовній фіксації, спонтанні полістистинні нашарування та ін.;
 - елементи «інструментального театру» — перехід диригента від диригентського пульпу до концертного роялю і гри на ньому спочатку solo, а потім — з оркестром (і коли б ми не знали, що Вірко Балей, якому присвячений концерт Івана Карабиця, є і композитором, і

диригентом, і піаністом, то ми б сприйняли цей театралізований акт як авангардистську примху

композитора).

4. Інша інтерпретаційна установка — пошук прихованого ряду композиційних прийомів, типових для багатьох сучасних музичних композицій. Це «раціоналізовані елементи твору», які можуть бути виявлені в процесі аналізу і які сприймаються на підсвідомому рівні — це «ізомелічні» та «ізо-ритмічні» перетворення тематизму (І частина), елементи серійної техніки (ІІ частина), використання політранспозиційного канону (ІІІ частина):

Зафіксувавши вищезгадані первинні елементи концерту І.Карабиця, що лежать на поверхні наших спостережень, переїдемо до розкриття більш глибинної семіотичної структури твору і зосередимо увагу на музично-мовних знаках, знаках стилю, жанру, композиційних орієнтацій, знаках форми, асоціативних рядів, езотеричних знаках.

При розгляді музично-мовних знаків твору наша увага скерується перш за все на сонорно-кластерну техніку та її структурні одиниці (рельєфо-фонові співвідношення, мозаїчність тематичних структур, засоби детермінації звукових подій, засоби «цементування» розділів форми і ціло-

го). Як ми вже відмічали, визначальним тут є «концентричний тип розвитку тематизму».

Знаки стилю концентрують нашу увагу на найскладнішому питанні взаємозв'язку традицій та індивідуального стилю в умовах нової техніки, яка часто нівелює індивідуальну самобутність стилю. В концерті І.Карабиця

всі новітні композиційні засоби спрацьовують не тільки в плані органічного зв'язку з фольклорними джерелами народного голосіння і традиціями інструментального концертного жанру, але і виходять на індивідуально-стильове переломлення рис лірико-драматичного симфонізму в музиці І.Карабиця.

Знаки жанру вимагають від нас визначення жанрових ознак інструментального концерту, тобто позначення певних «неокласичних» рис твору. Крім традиційного звернення до співвідношення сольних, ансамблівих і тутійших форм, монологів, діалогів і полілогів інструментальних партій, тут є ще один специфічний знак поєднання функцій диригента і піаніста (своєрідне нагадування традиції капельмейстерства, коли гра клавесиніста керувала грою ансамблю або оркестру в часи бароко).

Знаки жанру обов'язково слід доповнювати знаками композиційних орієнтацій. Що відкривається нам за назвою концертного твору «Голосіння»? Неофольклорна орієнтація чи більш узагальнені жанрові ознаки Lamento? В цьому знову ж таки виявляється органічна поєднаність цих жанрових ознак, спільніх за функцією, але різних за своїми мовно-генетичними ознаками.

Знаки форми досить важко виявляються в умовах сонорно-кластерного типу тематизму. Концерт І.Карабиця — це двочастинний цикл, де частини звучать без перерви (attacca). Тобто даний цикл тяжіє до одночастин-

ності (за аналогією з моноциклічною формою назовемо форму концерту «цикломонічною»). Подібні форми виникали в бароковий період — «Прелюдія і фуга», «Токата і фуга», «Фантазія

і фуга». Це наштовхує нас розглянути II частину, як фугу. Які параметри структуроутворення найважливіші для фуги? Це — тональний план; структурна послідовність тем, відповідей та інтермедій; порядок вступу голосів; використані поліфонічні прийоми. Все це знаходимо в II частині концерту.

Початковий експозиційний блок фуги характеризується послідовним «кластерним» включенням тонів теми в партіях двох труб і двох тромбонів, які утворюють ритмічну імітацію на репетиції кожного тону теми:

Таким чином початкова тематична структура реprésентує і певний порядок вступу голосів (труби і тромboni), і ритмічну імітацію при репетиційно-декламаційному оформленні голосів, звуковисотне співвідношення яких експонує ядро теми — a-h-gis-c:

З ц.12 у партії I скрипок проходить відповідь у формі теми-рельєфу. Ядро теми транспоноване в домінантову тональність (e-fis-dis-g) і мелодично продовжене у квазісерійному вигляді (e-fis-dis-g-a-b-as-h-d...):

За 3 т. до ц.15 проходить інтермедія на стреті нового тематичного ма-

теріалу.

З ц.17 на фоні початкової ритмічної фігури фуги () і вільної ритмічної імпровізації в партії літавр у струнних з'являється акордово поточене проведення мотиву ядра теми — a-h-gis-c.

З ц.20 звучить нова інтермедія, тематичний матеріал якої розгортає інтонацію попередньої інтермедії (3 т. до ц.15) і включає низхідні послівки початкової теми голосіння (ц.21).

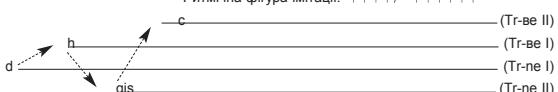
З ц.26 у струнних знову проходить ядро теми: спочатку в партіях скрипок вступають у кластерній послідовності треплючі тони e-fis-dis-g, а згодом до них додаються оstinatні мотиви віолончелей і контрабасів, які проводять ядро теми в основному (a-h-gis-c, e-h-gis-c) та оберненому (a-g-b-fis) варіантах:

Наступна інтермедія (ц.29) будується на імітаційному вступі короткого секундового мотиву в партіях валторн і тромбонів, що приводить до тематично-основленого рельєву в партії скрипок (ц.30).

З ц.31 відбувається заключне ритмічно-імітаційне проведення в партіях літавр, малого барабана, бонгів і темпле-блоків. З 3-го т. ц.36 в партії струнних з'яснюється акордово поточене проведення ядра теми a-h-gis-c (аналогічне проведення відмічали в ц.17). З ц.33 ядро теми проходить на ff в октавному подвоянні у субдомінантовій тональності (d-e-cis-f), підсилене акордами мідніх духових інструментів.

Аналіз заключної метафуги не буде повним без наголошення прихованої символіки її основного тематичного ядра. Іван Карабиць використовує сполучення звуків зменшено-квартового тетрахорду, яке символізувало у Й.С.Баха (див. фугу cis-moll з 1 тому «Добре темперованого клавіру») тему Хреста (cis-his-e-dis). У музиці Д.Шостаковича це сполучення було монограмою його імені та прізвища і мало близьку до бахівської теми семантику (див. фугу з Симфонією №11). У Бартока в темі фуги з «Музики для струнних, ударних і чеслесті» аналогічне сполучення (a-b-cis-c) апелювало до тіж бахівської теми та її скорботної семантики. Проте, кожен з авторів використав свій варіант послідовності тонів, зберігаючи при цьому хрестоподібну симетрію:

Підводячи підсумки вищесказаному, окреслимо семіотичні знаки «неокласицизму» («необароко»), «неофольклоризму», індивідуально-стильової спадкоємності в Концерті для оркестру №3 («Голосіння») Івана Карабиця:



ця.

Семіотичні знаки «неокласицизму» («необароко») проявляються:

- а) у жанровій назві «концерт» (бароковий концерт);
- б) у відсутності ознак класичної сонатної форми (ознака барокового

Allegro assai

The musical score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by 'c') and has a treble clef. It features a series of eighth-note patterns. The bottom staff is also in common time ('c') and has a bass clef. It features a series of sixteenth-note patterns. Both staves have dynamics 'p' and 'Tr-be con sord.' or 'Tr-ni con sord.' indicated.

концерту);

- в) у наявності великої кількості стретно-імітаційних блоків (тобто активність «концертуючих» розділів);
- г) у значайній питомій вазі сольних партій, типових для барокового концерту;

Allegro assai

The musical score consists of two staves. The top staff is in common time ('c') and has a treble clef. The bottom staff is in common time ('c') and has a bass clef. Measures are numbered 1 through 10 above the top staff and 4 through 5 below the bottom staff. Measure 1 starts with a bass note 'p'. Measures 2-3 show a melodic line with various notes. Measures 4-5 continue this line. Measures 6-7 show a different melodic line. Measures 8-10 conclude the section.

д) у прояві рис поліфонічного циклу типу «прелюдія і фуга», «токата і фуга», «фантазія і фуга».

Семіотичні знаки «неофольклоризму» проявляються:

- а) у програмній назві твору («Голосіння»), пов’язаного з жанровим визначенням народного плачу (композитор використав тут мелодію народної пісні «Ой засвіти, місяцю»);
- б) у різних формах трансформування елементів цитованої народногопісенної мелодії (вичленування мотивів, інтервална екстраполяція,

структурне підкреслення інтонації малої секунди та її великосептимової трансформації, вертикальна гармонічна проекція мелодичних інтонацій та ін.);

- в) у наближеності авторських тематичних утворень до народногопісенних зразків голосіння*:

The diagram illustrates melodic motifs and their transformations. It features three horizontal lines representing different pitch levels: 'g' (top), 'e' (middle), and 'dis' (bottom). Below these lines are three boxes labeled '(celli 1)', '(celli 2)', and '(c-basso)'. Each box contains a sequence of notes connected by arrows, representing melodic fragments. The first box (celli 1) contains notes 'a-h', 'c', 'gis', 'h'. The second box (celli 2) contains notes 'a', 'b', 'g', 'g', 'fis'. The third box (c-basso) contains notes 'e', 'fis', 'g', 'dis', 'fis'. Arrows point from these boxes to the corresponding pitch levels on the top line.

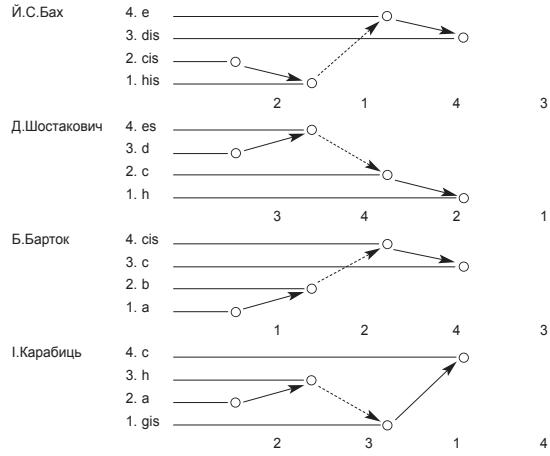
г) у використанні нерегламентованих імпровізаційних форм у їх пов’язаності з новою композиторською технікою (невизначеність звуковисотної фіксації, глісандування, ритмічне крешендо та дімінуендо, алеаторична остинантність і варіантність та ін.);

- д) у використанні речитативно-декламаційних форм інструментального тематизму.

Семіотичні знаки індивідуально-стильової спадкоємності вказують на генетичні корені, що походять:

- а) від Б.Лятошинського (тип фазового розгортання мелодичних блоків, трансформування-індивідуалізація народногопісенних тем, експресивність широкointервальних компонентів мелодичного рельєфу тем, полімелодизм у кульмінаційному поліфонічному розшаруванні фактури, лейтінтонаційне і монотематичне значення малосекундової інтонації);
- б) від Д.Шостаковича (концентричний тип розгортання тематизму, лейтінтонаційна функція зменшеноквартового тетрахорду, звернення до поліфонічного циклу «прелюдія та фуга»);
- в) від М.Скорика (принципи «неофольклоризму» у знаходженні «спільніх точок дотику» між самобутніми прийомами народної музики і су-

часовою композиторською технікою, опора на інструментальний речитатив, імпровізаційність, принцип «прихованих раціоналізованих технік»).



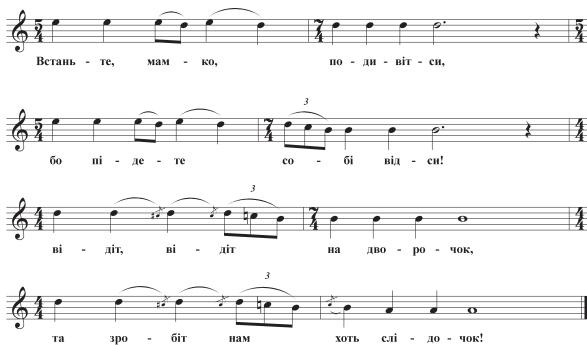
О. Маркова (Одеса)

ТВОРІ ІВАНА КАРАБИЦЯ У СТИЛЬОВІЙ СИМУЛЬТАННОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Художня евристика, тобто відкриття засобами мистецтва, мала лінійно спрямоване тлумачення на художні ж відкриття як вибудову «нового стилю» у «передбаченні» тих чи інших глобальних історичних напрямків. Так, геній Л.Бетховена усвідомлювався у «випередженні романтизму», тобто історично найближчого напрямку-стилю, що заступив місце класицизму, — але із повним ігноруванням опори на традиції бароко, які явно домінували в пізній період та були відчутні у Віденській школі у цілому з відповідними

виходами на стилі-напрямки ХХ століття і торканнями добарокових художніх шарів. Бетховенська евристика «стискувалася» до уявлення про «останнього класика — первого романтика», спрощуючи й «уплощуючи» реальну місткість відкриттів музичного генія.

Подібний же «хрестоматійний глянець» спостерігається у трактуванні художніх відкриттів Ф.Шопена як романтика, послідовного суб'єктивіста, який «суперничав» з «несамовитими» представниками цього напрямку у



сміливості окремих знахідок та не розділяв їхньої категоричної опозиції до класицизму. Причому, останній розуміємо у «віденській якості», тобто в межах німецької традиції. Зв'язок же Ф.Шопена з італійським мистецтвом, у тому числі ранньокласичним, — в особливого роду взаємодії з італійським же бароко й мелодійно-вокально (а не гармонійно-інструментально, як у віденців) реалізований ідеї «klassичності», що не отримала розвитку в музикознавстві. Хоч остання визначається умовами його музичного виховання у Варшаві, а згодом відвідним пістетом до В.Белгіні. Але звідти виходить також специфічна стилістична «укоріненість» шопенівського мистецтва в італійському Ренесансі, «візантійстві» в цілому, з відповідними «торканнями» напрямків і течій, що ґрутувалися на тлі вищевказаних стилізованих витоків.

Стильова евристика музичних талантів у їх зверненості до найближчого майбутнього складає лише малу частку їх відкриттів, сутність которых

* Колесса Ф. Речитативні форми в українській народній поезії // Колесса Ф. Музикознавчі праці. К., 1970. С.302.

створює «точку перетину» імпульсів, які справджаються у протиспрямованості часових координат і стилевих взаємодій. Конструктивність мислення ХХ століття звернула увагу на складні шляхи «прямих та зворотних зв'язків» творчих взаємодій у психології індивіда-творця. А.Шенберг, захищаючи масштабність свого теоретичного відкриття серйності, не зведення останнього до «суб'єктивного прозріння», але того, що складає логічну лінію розвитку потенціалу строгої поліфонічної школи, гармонічних відкриттів Й.С.Баха, романтических прозрінь Р.Шумана й свідомих пошуках представників Веймарської школи, — відстоював тим самим нову концепцію психології творчості. В останній сутині є установка не тільки на «художній прогрес», а, скоріше, на комплексність виражених і ледве намічених стилевих якостей, поєднання которых зумовлене «пограниччям» психології дій винятково обдарованої особистості, що «вбирає» в себе й «тривіально-съогочасне», побутове, індивідуальне, й понадособове у родово-узагальнючому людській досвід сенсі, — унікальне прозріння в усвідомленні вищих цінностей Духу.

Таке нашарування тенденцій, які народжують багатоскладовість виражених і ледве намічених компонентів, наземо «сімультацією» заявлених якостей-смислів, які невідступно у художньому переломненні набувають стилевих показників.

Стильова симультантність, тобто множинність потенціально втілюваних стилевих складових тим більше виявляється, чим яскравіше в ній виражена співвіднесеність із часом-періодом, що відкарбовує в індивідуальній біографії, біографії генерації або стадіальноті-етапності історичного руху «пограниччя» фаз художнього розвитку людства. Наприклад, ранній період діяльності композитора, відміченого печаткою геніальності у творчості, який традиційно в мистецтвознавстві трактується як «недозрілій» по відношенню до «центрального» періоду, містить унікальну суміш стилевих реалій, лише почасті показаних у «період зрілості» автора.

Так, ранні сонати (№№1-10) І.Гайдна зовсім не схожі на його ж більш пізні твори у даному жанрі (мініатюризм, відсутність частини у повільному темпі як такої, менует у ролі обов'язкової складової циклу й тонально-структурного «узла», варіантність з елементами серізації у будові тем і тональних планів тощо)*. Але ті композиції є опозиційними до творів безпосередніх попередників І.Гайдна (одночастинний мініатюризм сонат Д.Скарлатті та мініатюризм тричастинного циклу сонат-сюїт І.Гайдна) та сучасників (у Дж.Сампартіні і Дж.Мартіні в сонатах переважає двочастинність). Сонати І.Гайдна почутку 1760-х років були стихійним виявленням «пошуків нових шляхів», які охопили середину XVIII століття, на гребені яких опинилося відкриття Мангеймською школою (?!) — тобто чеською капелою ...

на півдні Німеччини) віденського класицизму. То були роки перемог «русо-соєзмів» у філософії-літературі-музиці, що «відсунули», як «застарілі», цінності мистецтва Й.С.Баха та естетику Й.Вінкельманна, музичний театр Ж.Ф.Рамо та інструменталізм А.Вівальді — на користь «синів-штюремерів» та «полегшені» драматургії комічної опери, переваги котрої полягали в одній, але вирішальній у розкладі того часу, якості: драматичний динамізм, дієвість.

Історичний екскурс дозволяє тлумачити особливого роду полістилістичну української музики кінця ХХ століття і в ній твори І.Карабиця як надбання симультанських стилістичних нашарувань на зламі епох, а також усвідомити в них художнє проортоцтво, оминаючи безпосереднє «передбачення» новаційних змін від ХХ до ХХІ століття.

Вказана орієнтація на полістилістику складає настільки розширене витлумачуваний зміст творчих зasad, що нівелює різноманітність стилістичних спрямувань мистецьких особистостей, а серед них таких витончено оригінальних, як І.Карабиць. Полістилістика з ознаками стиліової симультантності, тобто із невиражено-багатоскладовим «набором» стилістичних реалій та певних структурно-змістових узгодженостей в позиціях, що усталися в сприйнятті як антитези, — ось неповторний і традиційно аналітично «невловимий» аспект музично-художнього мислення, який кладемо в основу розуміння творчої індивідуальності І.Карабиця. Від преплюї 1970-х років до створення значно пізніше «Музичних моментів» для фортепіано з оркестром простежується стиліза тенденція, яку ми в повній мірі можемо оцінити зараз — на третій рік третього тисячоліття. Йдеться про «унікання дисонансів» як стилеве тяжіння, котре на сьогодні класифікуємо за допомогою поняття-узагальнення «мінімалістська тенденція» художнього мислення митця.

Сама ідея преплюї заявила певний тип «ретро» у підхіді до трактування фортепіанного циклу після того, як у П.Хіндеміта, Д.Шостаковича, Р.Щедріна та інших вплівових авторів ХХ століття усталілося уявлення про інтелектуальне «відродження» бахіанства, що відмежовувалося від романтичного успадкування імпровізаційності преплюї з ігноруванням композиційної жорсткості фуг у циклах преплюї Ф.Шопена, К.Дебюсса, О.Скрябіна та інших. Поліфонізм Й.С.Баха усвідомлювалася в мережі «лінєаризму» ХХ століття, що гіперболізовував конструктивність Майстра Фуги. І українським митець наче кладе край бахіанству ХХ століття, пропонуючи ...лініарно-конструктивне насичення преплюї, у тому числі з підкреслено поліфонічним зодбленням фактури.

Ця позиція «обернення» композиційного стереотипу зазначена з тим більшою очевидністю, що загальний план циклу І.Карабиця нагадує прин-

цип розташування п'єс у славнозвісному фортепіаному опусі Б.Бартока «Мікрокосмос»: від технічно простих до віртуозних побудов у послідовності від першої до двадцять четвертої прелюдії. І це при демонстративному наслідуванні тонального плану прелюдій Ф.Шопена: від С—а (I-II) аж до F—d (XXIII—XXIV). Тільки романтичне бахіанство Ф.Шопена диктувало осмислення пар прелюдій в імітації «малих циклів» Й.С.Баха: власне прелюдійними є перша, третя, п'ята п'єси шопенівського циклу, тоді як друга, четверта, шоста мають риси «quasi-фуг» — в останніх теми мелодично окреслені і заявлені з опорою на риторичні символи старовинної музики. Український композитор з своєму циклу прелюдій «обертає» на протилежне символіку бахівських знаків прелюдій-фуги: в циклі I.Карabiця саме перша, третя, п'ята, сьома і т.д. відзначенні стилістичними цитатами «з Баха» у вигляді імітаційних проведень тем-мотивів, тобто способом «риторичного акценту» багатороголосної фактури.

Вказана перестановка послідовності прелюдій у циклі I.Карabiця ніби вводить стереотип поліфонічного мислення ХХ століття, але у явно «пом'якшенному» вигляді. Тут маємо перетин з явищем, яке зафіксоване у музикознавстві поняттям «емансипації консонансу»*. Мається на увазі свідоме залучення прийому конструктивно-жорсткого подання ідеї-образу, що усталено асоціюється із «емансипацією дисонансу» у неокласично-експресіоністських звучаннях музики ХХ століття, проте із демонстративним «пом'якшенням» дисонуючого комплексу. Як знаємо, бахіанські тжіжняни музики ХХ століття виявлялися у наслідуванні традицій «Добре темперованого клавіру», але з підкресленням фуги як «вузвової» побудови жанрового розкладу циклу (див.вищезгадані цикли П.Хіндеміта, Д.Шостаковича, Р.Щедріна). I.Карabiця, виділяючи у першій—третій—п'ятій... прелюдіях знаки бахіанського поліфонізму, подає їх «натяком», навіть не за допомогою мелодійної символіки тем, асоційованих з образами-темами Й.С.Баха, але способом фактурної алюзії (фігура імітації, поліфонічно-лінеарне звучання тощо).

Названий «полегшений» варіант бахіанських знаків спирається на особливого роду «економію фактури», яку на початку ХХІ століття впевнено класифікуємо як «мінімалістський» показник стилістичних пошуків автора ... у 1970-ті(!) роки. Мінімалістська «репетитивність» відверто превалює, починаючи з третьої прелюдії, засвідчуючи евристичну чуйність композитора до стилівих тенденцій, художній зміст яких можемо повною мірою оцінити сьогодні.

Мінімалістська техніка вирізняє й «Музичні моменти» для оркестру та фортепіано, фактурний «стрижен» яких складає техніка репетицій, що

* Ломоносова Н. Ранні сонати Й.Гайдна та проблеми їх редакційної інтерпре-

«відтінила» примітивістську остинатність спадщини І.Стравінського—Б.Бартока—К.Орфа—М.Скорика та інших. Ті «Музичні моменти» не випадково були автором присвячені В.Сильвестрову, чий символістсько-мінімалістські спримування склали оригінальну лінію у «постромантичному-полістилістичному» річиці композицій кінця ХХ століття. В цьому відношенні симптоматичним є початок першого «Музичного моменту» I.Карabiця: підкреслений хід на терції в «горизонтальній» та «вертикальній» проекціях, що «перекреслюють» квартові «зачини» модерністичної інтерваликі від О.Скрябіна до П.Хіндеміта, Б.Бартока та О.Мессіана. І це інтеральне «пом'якшення» тим більше усвідомлюється, що тембральна «вертикаль» циклу I.Карabiця нарадує водночас відомі композиції саме Б.Бартока та О.Мессіана. Так, діалог літар і фортепіано відразу викликає аналогії зі знаменитим початком Сонати для двох фортепіано та ударних Б.Бартока, — твору, що став досить популярним серед музикантів України. Ідея ж «звукового» використання фортепіано у поєднанні з повнотою оркестрової «вертикалі» відразу спричинює асоціацію з «Турангалією» О.Мессіана. Тільки у французького майстра вихідної тезози звукокомпозиції постає маса динамічного «кнатиску» ff—fff в межах «понадцільної» фактури голосів-дублів потрійного оркестру, а в названому творі I.Карabiця вихідною і вирішальною динамічною ознакою виступає деликатне mf у поєднанні з «прозорістю» подання оркестрових груп і голосів.

Мінімалістське «передбачення» I.Карabiця у вибудові «емансипації консонансу» чи «неоемансипації», за якою стоїть переосмислення примітивістсько-бруталістських демонстрацій ХХ століття в напрямку «відсторонення» від силових агітаційно-вольових тем-узагальнень музики минулого, найбільш демонстративно відчувається у четвертому «Музичному моменті». Імітаційна фактура в акцентуванні пунктирних ритмозворотів, невідірвінних від ораторської пафосності тем-Наказів, тем-Віщувань, що відтворюють на новому рівні трагічну знаковість «тем биття» бахівських «Пасіонів», породила знамениту вихідну тему П'ятіо симфонії Д.Шостаковича. Вказаний «Музичний момент» I.Карabiця дає змогу візнати стильно-ве цитування «із Теми Громадянства» Д.Шостаковича. Тільки з неї «вийняти» силовий «стрижен» болісного й відчайдушно-жорсткого ствердження ідеї Наказу: все немов «освітлене», позбавлене імперативної ноти бетховенської тематичної націленості на героїку Сили й Опору. Майже у дусі «наймістеріальнішої» — Сьомої — сонати О.Скрябіна закінчується п'ятій «Музичний момент»: звучність росо а росо тогendo «дематеріалізується», «розчиняється» у rpp tenuta lunga...

* Див.: Markova D. The Concept of Minimalism: a Direction and Principle of Training// 17th International Congress. Programme, Abstracts. Leuven, 2002. P. 383.

Наведені приклади стилістичних розкладів у творах І.Карабиця засвідчують неабияку точність «відчуття ідеї часу» — із симультанним випередженням на десятиріччя стилістичних надбань сучасників. Не «сукупна полістилістика доби постмодернізму», що стала синонімом стилістичної інтеграції взагалі у музично-творчих надбаннях від 1970-х аж до 2000-х років, але вишукане «чуття Єдиного» в перетинах стилістичних сплетінь, що нікому не протистоїть оточенню, але й солідаризується з ним, зберігає свою виплекану ноту-ідею як змістовний здобуток правди Над-вираження, артистичного Передбачення художніх перспектив.

Евристичний зліт творчих поривань у тендітний світ міметичного «наслідування ідей» — це «відкриття світів», що дается людині у «погранчиці» буття поміж Життям і Вічністю. Це не «фантазії» творчої волі митця, які реалізуються в романтиці винаходів і композиційних індивідуальних рішень. У надбаннях творчої спадщини І.Карабиця маемо, вважаю, понадсобове медіативне сприйняття Суціального — у симультанні зібраності «напрацьовок» представників генерації 1960-х років, у консолідації з тою класикою української музики другої половини ХХ століття й усідомленним відмежуванням від неї на користь «гармонізації дисгармоній», заощадженнями минулою епохою. Творчий обсяг спадщини І.Карабиця свідчить: не запитує «Quo vadis?» — «Куди йдеш?» ХХI століття, не має аналогій до гордого вшанування новацій узагалі й «нового мистецтва», як то мали ми на початку ХХ століття. Українська музична ментальність внесла ретромантичних прелюдій і «Музичних моментів». І.Карабиця заклали в культурний ґрунт вступаючого у свої права третього тисячоліття безмежну довіру до зробленого й осмисленого людством та однозначну спрямованість до гармонійного «вуалювання» антitez і силових упроваджень індивідуальної волі у спільноту ідеальних узгоджень культурних здобутків людей різних часів і ментальних орієнтирів.

А. Терещенко (Київ)

ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНІ ТВОРЫ ІВАНА КАРАБИЦЯ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ 70–80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Вокально-симфонічний жанр у творчому доробку І.Карабиця посідає поважне місце, поступаючись, мабуть, лише симфонічному. І не лише за кількістю й масштабістю. В кантах, поемах, ораторіях, завдячуючи смисловій точності вербального ряду, особливо переконливо втілюються світозрозуміння композитора, стверджується його позиція митця, громадянина, людини. До того ж, саме тут активно реалізуються його інноваційні пошуки, що значною мірою визначатимуть в українській музиці 1970–80-х років магістральне спрямування в розвитку жанру. І народження нового постає у всій своїй зримості.

Композитор розпочав творчий шлях поемою для баса і симфонічного оркестру. Це була дипломна робота, підготовлена в класі Мирослава Михайловича Скорика, до якого після смерті Бориса Миколайовича Лятошинського перейшов Іван Карабиць. Добре обізнаній із поезією Івана Франка, М.Скорик (свого часу він закінчував Львівську консерваторію кантою на слова поета), звернув увагу студента на вірш «*Vivere memento*» («Пам'ятай про життя»), де ідею боротьби за краще майбутнє («Лиш боротись — значить жити») втілює ряд символів (весна — відродження, вогонь — очищення).

Дипломний твір — вокально-симфонічна поема «*Vivere memento*» виявився пророчим у композиторській долі І.Карабиця. Він дав імпульс для подальшого зацікавлення вокально-симфонічним жанром, до того ж, бунтівна, словнена філософічністю лірика І.Франка пробудила інтерес композитора до вітчизняної поезії (в цей час він пише також цикл вокальних творів на вірші П.Тичини), що надалі стає важливою складовою у формуванні його світоглядної і художницької позиції.

Рубіж 1960–70-х років ознаменував в Україні не лише відродження молодих творчих сил, але й повернущо до мистецького обігу чимало призабутих, а то й зовсім незнаних творів, зокрема і літературних. У 1971 році, після майже півстолітньої перерви було опубліковано поему-симфонію П.Тичини «Сквородя». Звернемо увагу на авторське уточнення жанру — «симфонія», як ще одне свідчення музичної обдарованості П.Тичини, дивовижної музикальності, навіть у порівнянні з П.Верленом і Р.Рільке, його поезії. В контексті поеми-симфонії це уточнення пов'язане із масштабістю задуму та особливостями драматургічного відтворення переломних моментів у житті та свідомості її героя. В цьому ж 1971 році Іван Карабиць, щойно закінчивши композиторський курс у Київській консерваторії, завершував грандіозний концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божествених пісень» на вірші Григорія Сковороди.

«Сковородинська» тема зрінає у ці роки не лише тому, що за рішенням ЮНЕСКО у 1972 році передбачалося повсюдне вшанування великого

українського філософа, поета і музиканта (з нагоди 250-річчя від дня народження). У філософській проблематиці творчості Г.Сковороди, що далеко не обмежувалася пошуком шляхів самопізнання і самоудосконалення, завжди бриніли протестантські мотиви, спрямовані на активну дію, на пропаганда силам зла, насильства, невігластва, ортодоксії. Ці мотиви були суголосними як творчій інтелігенції 1920-х років, так і новому поколінню митців 1960-х. Намагання розкрити високі етичні ідеали філософа-гуманіста, його безмежну любов і повагу до простої людини, сміливі громадянські мотиви сприймалися як форма ствердження актуальних для нового часу ідей. Саме «учасний» аспект хорового концерту підкреслював В.Задерацький, високо цініючи цей твір молодого композитора.

Творам, що вміщують у собі намагання філософського усвідомлення процесів хронологічно далекі від нас дійсності, усвідомлення, пропущено-го через призму нашого світосприймання, притаманне поняття сучасної теми в широкому розумінні цього слова*.

В основу хорового концерту «Сад божественних пісній» покладено вірш з одноіменного циклу Г.Сковороди, що були створені в атмосфері складного, суперечливого, однак творчо вельми плідного для України XVIII століття. Вірші даного циклу виражают основні соціально-філософські і морально-етичні засади поета, його роздуми про людину, її світосприйняття, оточення, життя, смерть. Важливе місце у лібрето концерту посідає втілення поглядів Г.Сковороди на соціальну структуру суспільства, заснованого на жорстокій експлуатації, ідка сатира на представників «вищих» верств, їх кар'єризм, продажність, аморальність. Паралельно розвивається ще один план — втілення образу філософа, ліричного героя, його уявлення про щастя, духовну свободу, гармонію з природою, власним оточенням. Про це свідчить композитор: «Звернувшись до творчості Григорія Сковороди, я захопився надзвичайно — і не тільки піднесеним складом його думок і почуттів, а й самою особистістю поета, його дивовижним життям. Полонила мене і своєрідна мелодика староукраїнської лексики, і мудрість та невимірющість відстоюної у століттях думки!**.

Матеріалом для створення цього плану стає глибоке вивчення творчості і біографії Г.Сковороди (його мандри, музична обдарованість, високий рівень хорового співу у Києво-Могиланській академії та Придворній капелі, де він перебував, і т.ін.). Достеменне знання епохи, шире захоплення вітчизняною партесною культурою, що у 70-х роках ХХ століття вже починала виринати із небуття, і, врешті, намагання відтворити атмосферу оточення Г.Сковороди винизили задум канаття як своєрідного хорового концерту. Саме так називає І.Карабиць свій твір, апелюючи тим самим до поширеного у XVII—XVIII століттях партесного хорового концерту, що досяг свого

кульмінаційного розвитку в творчості М.Дилецького, М.Березовського, А.Веделя, Д.Бортнянського та інших композиторів золотої доби української хорової культури.

«Саме тоді закладаються підвальнини вітчизняної музики, передумови її розвитку в наступні епохи, її традиції, які відчутні по сьогоднішній день», — стверджує дослідник цієї епохи Н.Герасимова-Персидська***.

Композитор спирається не на структурні чи виражальні засоби старовинних зразків, а лише на окремі їх стильові риси. Із партесного хорового концерту «приходять» до канатти особливості хорової фактури, поліфонічного письма, витримана протягом цілого твору строга діатонічність, епізоди акапельного співу, певний інтонаційний стрій. Характеризуючи взаємозв'язки концерту І.Карабиця із стильовими ознаками музики XVII—XVIII століттів, М.Гордійчук писав: «Композиторів є чуже поверхове стилізаторство або ремесло копіїста. Він прагне щонайглибше піznати художню сутність явища, не просто «використати», а критично злагути найхарактерніші засоби і прийоми віддалених шарів вітчизняної музичної культури*.

Цілком сучасна музична мова хорового концерту І.Карабиця спирається на ще одне важливе джерело — народнопісенне мистецтво, зокрема, на властиві йому особливості народно-ладової діатоніки. «По-сучасному» звучать гармонічні поєднання горизонтальних мелодичних ліній, що утворюють по вертикалі акорди квартової чи секундової будови. Виразними є хорові унісони, властиві народній музіці паралелізму і т.ін.

Драматургічну логіку розвитку форми твору забезпечує контрастне співставлення його шести частин. Це — в класичних нормах хорового концерту. Однак, головним чинником драматургічної єдності масштабного циклу стає насикрізний розвиток художнього задуму. Шість розділів концерту становлять двочастинну форму. Стилістично однорідні перші три розділи за змістом і характером об'єднуються у розгорнуту сцену. Наступні два — це друга, більш драматична частина, зміст якої розкриває морально-етичні погляди Г.Сковороди. Спокійно уроочистий останній розділ — завершення, розгорнута кода циклу, висновок усього попереднього викладення.

Серед засобів, що єднають форму в єдину завершенну цілісність, важливе місце посідає досить складна, розвинена система лейтмотивів. Так, джерелом формування тематизму ліричних образів є перше соло тенора «Ах поля, поля зелені», що ззвучить за сценою акапельно і стає ніби епіграфом до усього подальшого викладу. Аналогічне соло тенора завершує концерт, підсумовуючи розвиток ліричних образів.

Протяжна, наспівна мелодія, що органічно увібрала інтонаційно-ритмічні та ладові особливості народного музичного епосу, українських

ліричних пісень і старовинних кантів, пов'язується з ідеєю необхідної гармонії людини з природою, а також із постаттю самого Г.Сквороди, його поетично обдарованою натурою. Привертає увагу відсутність розподілу на такти, що сприяє імпровізаційно вільному відтворенню мелодики, виконанню її в характері думових речิตацій. Це сольне обрамлення твору, разом із акапельними епізодами — монологами і ліричними постлюдіями, що завершують кожну частину, надають творові органічної цілісності та виводять першим планом головний його задум — розкриття внутрішнього світу філософа-мрійника, закоханого у людей і природу.

Образ конкретизує наступна тема — флейтовий награш, що звучить, як сопілка, уособлюючи пантеїстичні погляди героя та, водночас, його неабиякі музичне обдаровання.

Важливим лейтмотивом стає також ланцюг оркестрових тризвучних акордів із секундами, що лежить в основі хорального епізоду на початку першої частини. У подальшому розвитку форми композитор вводить його після напруженых кульминацій, щоразу повертаючи дію до річища філософської спогляданості.

Зміст другого розділу передають вірші «Всякому городу нрав і права», в подальшому поширені в народно-побутових інтерпретаціях, а також використані у творчості І.Котляревського та М.Лисенка.

Наступний розділ конкретизує, уособлює зміст попереднього, його основну ідею: «А мне одна только в светe дума: как бы умерти мне не без ума».

Другу частину загальної форми об'єднує тема людського страждання і пошуку шляхів порятунку від несправедливої дійсності. І висновок — лише мудрість, воля, моральні чесноти і праця на благо людей здатні протистояти «скорбям, напастям і бедам».

Літературне лібрето, впорядковане автором із логічною вмотивованістю, одержує переконливий вираз у музиці. Наскрізний розвиток образів, розвинена, міцно сляна система лейтмотивів, продумана наступність частин, відсутність між ними пауз засвідчує домінуючу роль у драматургії твору симфонічних засобів. Однак, як це не раз спостерігатимемо у канто-ораторіальніх творах І.Карабиця, поряд із симфонічними задачами, композитор активно заличає елементи театральної драматургії. Так, флейтовий награш-лейтмотив, що двічі звучить за сценою — це конкретизований, майже по-театральному «видимий» образ мандрівного музи-

канта. Доповнюють цей образ і численні монологи-роздуми, що проходять в основному в партії хору акапела. Зауважимо, що велика роль в концерті акапельного співу — це і певний драматургічний прийом, і яскрава колористична барва, і свідома, продиктована творчим задумом, апеляція до стилістичних ознак епохи, в якій жив Г.Скворода. Саме в акапельних, гармонічно ясних і темброво аскетичних епізодах концерту найбільш відкрито і передко плавно простежуються його зв'язки з хоровою творчістю М.Березовського, А.Веделя, Д.Бортнянського.

Жанрові особливості хорового концерту І.Карабиця зумовлюють своєрідну взаємодію хору і солістів. При цьому у їхні завдання входять і створення персоніфікованого головного образу, і озвучення його філософських поступлів, і замальовки індивідуалізованих образів «із народу».

Важливу роль у концерті відведено оркестру. Залишаючи основним виразним компонентом засоби хору, композитор досить єщадливо користується оркестровою звучністю. Однак, оркестрові tutti звучать на гребенях майже всіх кульмінацій драматургічного розвитку форми, у вузлах найбільшого напруження, в моментах афектації, підкреслюючи «барокові» риси твору і, тим самим, органічний зв'язок двох, часово віддалених епох, нетлінність духовних цінностей, що залишило нам людство. Оркестр виконує також ілюстративні функції, приміром, жорстке звучання мідних духових, різкі глясандо в четвертій частині, де розгорнута фуга втілює метафоричні образи знищення, спустошення (епізод «Смерте страшна, замашана коса»), або пасажі струнних та інші виражальні прийоми, що передають фоніку розбурханої морської стихії в другій частині «Челнок мой бури виХР метаєт».

Прем'єра хорового концерту «Сад божественных пісней» відбулася у 1972 році на ювілейному концерті пам'яті Григорія Сквороди. Співала «Думка» під орудою М.Кречка. Невдовзі концерт було виконано на пленумі молодих композиторів України (лютий 1973), а у 1992 році — у Ленінградській філармонії. У 2000 році він знову прозвучав у Київській філармонії на ювілейному вечорі Івана Карабиця, цього разу в переддень 280-річних роковин із дня народження Григорія Сквороди. Співала, як і під час першопрем'єри, капела «Думка», за диригентським пультом цього разу стояв композитор. Це була остання авторська інтерпретація твору.

Після успіху хорового концерту від І.Карабиця чекали нових звершень, і він ціло прагнув виправдати ці сподівання.

Наступне звернення композитора до вокально-симфонічного жанру відбулося в річищі тривалої творчої співдружності з Борисом Олійником, поезія якого, за висловом композитора, стала для нього «відкриттям нового

* Гордейчук Н. Своё истолкование славной традиции// Сов.музыка. 1974. №6.

* Задерацкий В. Отражать жизнь талантливо и праведно: Выступление в дискуссии// Сов.музыка. 1973. №11. С.13.

** Цит. за вид.: Єрмакова Г.Іван Карабиць. К., 1983. С.18.

*** Герасимова-Персідська Н. Хоровий концерт на Україні в 17–18 ст. К., 1978.

світу — і в мистецтві, і в житті». Пронизана роздумами про сенс людського буття, поема Б.Олійника «Заклинання вогню» стала основою лібрето одноіменної ораторії. Саме масштабна ораторіальна форма, із притаманними їй органічним поєднанням узагальнення і конкретизації, загальнолюдського і особистісного, дієвого і статичного, з уможливленням втілення значущої, високоетичної проблематики і, разом з тим, майже наочно виразної і психологочно вмотивованої образності, угоджувалася із задумом музично-пoeтичного дійства Карабиця—Олійника.

Ораторія включає як реальні обrazи, так і обrazи-алегорії, обrazи-символи, що стають своєрідними «знаками» епохи і сприяють втіленню філософсько-узагальненої ідеї твору, триедності таких понять, як пам'ять—свість—обов'язок. Прагнення до більшої конкретизації цих образів-понять призводить до посилення вербального аспекту твору. Слово — розспіване і декламоване — стає важливим компонентом драматургії. Значна роль монологічних висловлювань і, пов'язана з цим, речитативно-декламаційна манера співу є притаманною, насамперед, партії баритона соло. Окрім вокального відтворення, ряд смислово важливих епізодів поетичного лібрето співає декламує (*parle*).

Психологічно загострені монологічні форми (епізоди музичної речитатії, мелодекламація, декламація, ораторські промови) складають важливий компонент загальної драматургії, що співставляється із більш об'єктивною, епічно розповідною виражальністю хору. Постійний діалог цих двох компонентів не лише забезпечує розвиток скаженої дії, але й привносить у її розкриття драматичну дієвість.

Хор в ораторії традиційно уособлює народну масу, що активно реагує на розвиток подій і, водночас, — це об'єктивний свідок, який переповідає зміст цих подій, і ліро-епічний герой твору, котрий страждає, бореться, відстоює своє право на щастя. В ораторії використано також акапельне звучання хору, що, у поєднанні з інструментальною звучністю, сприяє зображенню фонічно-тембрового спектру твору, відтворенню емоційно-просвітленого колориту.

Щодо форми композиції, то відсутність замкнених частин, відчутних цезур між лаконічними хоровими і сольними епізодами, спричиняється до органічного плинну драматургічного розвитку, де кожен розділ пов'язаний із попереднім і так само природно переходить до наступного. Наскрізна драматургічна лінія, що об'єднує аріозо, речитативи, декламацію, хорові епізоди, логічно спрямовується до кульмінації і урочисто-піднесеного завершення, де концентрується головна думка твору, що вирівала у співставленні образів героїчної історії народу і нашого сьогодення. Поет Борис Олійник так резюмує концепцію цього твору: «Лейтмотив ораторії «Заклинання вог-

ню» можна виразити двома словами: невмирущість пам'яті. Пам'яті і суто особової, і суспільно-історичної. Але пам'ять — це не стільки сума успадкованих знань і традицій, скільки активна рушійна сила, морально-етичний еталон, яким ми перевіряємо наші сьогоднінні діяння, звершення і вчинки. Це глобальне почуття відповідальності за все у світі, котре ми приміряємо до наших буднів, повсякденного побуту, проекціємо на морально-етичну сферу людських стосунків. Адже велики діла вершаться тільки чистимиrukами.

На замовлення Донецької обласної філармонії (Донеччина — батьківщина композитора) I.Карабиць у 1980 році пише ораторію «Земля моя на ім'я Донбас» для хору, солістів (бас, баритон, тенор, мецо-сопрано). Лібрето цього шестчастинного твору склали вірші різних українських поетів, що й зумовило лірично-пісенний характер музичного висловлювання. Звідси — і відчутна орієнтація тематизму на інтонаційний шар масової та ліричної, сольтої та хорової пісенності.

У вокально-симфонічних творах I.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.н. «Театральність» у його ораторіях є все ж «метафоричним» поняттям, оскільки її дія виявлено в сфері суто конкретних форм. Більш поспідовіні і органічне звернення композитора до театральної специфіки спостерігаємо у наступному творі, в опері-ораторії «Київські фрески», призначенному для постановки на театральній сцені. Твір написано у 1982 році, до 1500-річного ювілею міста Києва. Його сценарну основу (автором лібрето цього разу був Б.Олійник) склали тексти «Повісті временных лет», українських народних пісень, історичних документів («Заповіт» Ярослава Мудрого синам, документальні матеріали часів Великої Вітчизняної війни та ін.), а також поезія Т.Шевченка, П.Тичини, М.Рильського, І.Драча. Вірші декламаційних епізодів-зв'язок між окремими частинами та фрагментами опери-ораторії написав Б.Олійник.

Основною засадою монтажу різних за змістом і стилем літературно-поетичних і документальних джерел, об'єднання подій значного за часом періоду — від давньої Київської Русі до наших днів — стає наскрізний розвиток уособленого в партії Читця образу Часу. Виконуючи конструктивно-смислову функцію (пояснене окрім частини в органічну цілісність і «просуває» вперед скажено-фабульний розвиток), цей образ визначає ораторіальну сутність твору. Присутність Читця-оповідача — в драматургічних традиціях пасіонів Й.С.Баха. Однак, на відміну від бахівських музичних речитативів Євангеліста, у «Київських фресках» використано театральну дек-

ламацію. Аналогічно трактує партію Оповідача А.Онегтер в ораторії «Цар Давид».

Поряд із ораторіальним персонажем Читця «діють» також історично конкретні (Ярослав Мудрий, генерал Ватутин), узагальнено-типізовані (батько, учасник війни, наш сучасник). Персоніфікація образів здійснюється із врахуванням ораторіальної специфіки. Втілення образів-персонажів доручено солістам і корифеям хору, в партіях яких поєднано монологічний вислів від першої особи і відсторонений від «дії» об'єктивно-розповідний коментар подій.

Найбільш переконливо ораторіальну специфіку твору виявляє епічно узагальнений образ народу, поданий в історичній динаміці, в різних ситуаціях та іносталях (хорова партія). Водночас, хор — це і об'єктивний голос Історії, що сприяє втіленню розгорнутої панорами подій минулого і сучасного.

За прикладом давньогрецької трагедії звучання двох хорів, розміщених по обидва боки сцени, діалогічно співставляється, втілюючи контрастні антитези, що значно динамізує дію.

Структура твору включає дванадцять поєднаних *attacca* картин-фресок. Симетрична двочастинність композиції відповідає двом діям театралізованої вистави, кожна з яких має власну, логічно вмотивовану драматургію.

Жанрові витоки «Кіївських фресок» синтезують ознаки ораторії і опери, драматичного і літературного театру, народного дійства і хореографічної вистави. Грандіозний, масштабний задум, складна образність лібрето утруднюють сухо музичне вирішення твору і приводять до запущення самостійного поетичного ряду, що об'єднує партію Читця, сольни, ансамблеві й хорові декламаційно-розповідні епизоди. Слово використовується у різних проявах: традиційно розспіваній поетичний або прозаїчний текст вокалізованих епізодів — сольних і хорових, сольна, ансамблева (приміром, квартет солістів хору) та хорова декламація, вільна і регламентована ритмом та умовною фіксацією звуковисотності мелодекламація.

Функції декламаційних епізодів з також різними: об'єктивний розповідний виклад, приміром, наблизена до «розмовної мелодії» (*Sprechstimme*) сольна речิตація в партії Читця, солістів хору; «персоніфікована» мова образів-персонажів — Ярослава Мудрого, Кия (бас), Матері (сопрано), Батька (тенор); наснажені пафосною патетикою монологічні висловлювання (в партіях Читця і баса соло в п'ятій, одинадцятій і дванадцятій фресках); система метрично організованих, змістово виразних реплік хорових партій, що фіксує фоніку природного звучання голосів із натовпу (запитальні інтонації і драматичні кульминації в сцені весілля);

експресивна декламація (різкі зойки-крики із перерваним у нижньому реєстрі гліссандуванням заключного типу в четвертій фресці); паралельний рух голосів усіх хорових груп у визначеному динамічному і теситурному діапазоні (мобільні алеаторичні структури в епізоді шостої фрески).

Декламаційність, у її різноманітних проявах пронизує хорову і сольні партії, в тематизмі яких є постійно присутньою чуйна увага до розмовного синтаксису, органичне злиття поетичної і музичної іntonaciї. Все це — в традиціях ораторії, однак вельми відчутно залишається специфіка театрального жанру. Епічну розповідність словесно-поетичного ряду щоразу порушують дієві драматичні моменти, рельєфна, часом навіть персоніфікована мова образів-персонажів.

Монтажний характер літературного сценарію, поєднання в ньому сучасної лексики, народної говірки, старослов'янської архаїчної мови, прозового тексту документів створює загрозу мовної строкатості і звуження жанрового задуму до рівня літературно-музичного монтажу. Певною мірою, хоча й не вповні, «різностількість» сценарію долається завдяки чайному «прочитанню» першоджерел поетом Б.Олійником. Написані ним поетичні звязки між окремими частинами та фрагментами стають не лише смисловими, але й стилістичними «містками», що забезпечують цілісність твору.

Самостійний драматургічний план утворює хореографічний компонент. Візуальне прочитання музично-поетичного ряду відтворює взаємодію узагальнених образів (горя, радості, боротьби т. ін.), приносячи до понятійно-конкретної літературно-музичної виражальності асоціативну символіку.

В ораторії-опері І.Караїбца використано також ознаки народних дійств і обрядів — сцени весілля, купальських ігор: розгорнута хорова сцена в четвертій фресці, дівочі хороводи, діалогічні співставлення двох жіночих хорів у третій фресці.

Такі різноманітні жанрові джерела не могли не вплинути на характер тематизму твору. До того ж, відображення життя народу в значному часовому просторі, що охоплює різні стильові шари, ускладнюють вирішення проблеми тематичної однорідності твору. Саме ця проблема, що, врешті, визначає художній, семантичний та формоворчий аспекти, стає однією з головних.

При тому, що композитор не звертається у творі до прямого цитування, в музиці опери-ораторії постійно відчуваються різні жанрові витоки. В першій частині це переважно сфера обрядового і пірничого фольклору, багатоголосних панегірических кантів, у другій — масової пісні, народного плачу, гімнічних хорів. Поряд з цим, тематизм твору живлять класичні традиції української та російської опери (наявність розгорнутих речитативів, арій-монологів, аріозо, хорових сцен). Ці джерела, органічно переосмисливши та обробивши їх, композитор створює новий, автентичний, яскравий, яскраво-живий, яскраво-драматичний, яскраво-музичний та яскраво-художній твор.

лені композитором, утворюють стилістично однорідний тематизм твору. Приміром, вже у першому хорі *mormorando*, створюючи звуковий символ міста, композитор воєдино сплавляє контрастну поліфонію бахівського типу, контрапункт іntonacióno-ритмічно і ладово самостійних голосів та елементи народного багатоголосся, паралельний, у терціву втору, рух голосів. При цьому підкrescoлено квіントові інтервали (початок вступу голосів) і народну ладову забарвленість: дорійську у soprano ітенорів, дорійсько-лідійську в альтів і басів, постійну змінність третього щабля. До того ж, поліфонічну хорову фактуру «підтримує» бурдонний бас — тоніче *ostinato* низьких струнних. Усе це переконливо творить головний образ композиції, у якому привертають увагу класицистка ясність і велич. Зміст цього образу конкретизується у центральному епізоді тричастинної форми Проплогу, де квартет солістів співає хвалу столиці на Дніпрі. Квартет «Возрадуйсь, граде!» є своєрідною стилізацією хвалебного поліфонічного канта, і його піднесене звучання вносить до емоційної сфери Проплогу світливий свято-вий настрій.

По оперному розгорнуту аріо-монолог (соло баса з хором) змінює аріозо soprano соло. Спадна поспівка в обсязі терції, троїльне групування, варіантна повторність у розвитку тематизму, метрична змінність — усе це ознаки народних веснянок. Однак, на цьому тематизму поступово формується широко розспівана, сповнена внутрішньої експресії, гнучка кантиленна методія, що ззвучить на тлі арпеджіато флейти в супроводі інших дерев'яних духових.

Наступна хорова сцена — це вже безпосереднє «зображення» купальського обряду. Антифонне канонічне співставлення двох жіночих хорів — відзначимо їхню ладотональну та метроритмічну автономістю (квінтове співідношення *e-moll* — *h-moll* та ритмічне неспівпадання, «запізнене» проведення тематизму першого хору в умовах постійної ритмічної змінності) — створює майже наочну картину дівочих хороводів. До того ж, тут використано автентичний текст народної купальської пісні «Місяцю горішечку, світі нам доріжечку». При цьому авторський тематизм, у траєдіях композитор-шестидесятників, не повторюючи відомих зразків, базується на характерних особливостях купальського обрядового фольклору.

Автентичний фольклорний текст застосовано також у великий, по оперному розгорнутій тричастинній хоровій сцені весілля (четверта фреска), де, як і в кантаті-симфонії В.Зубицького «Чумазькі пісні», «момент вторгнення» (звістка про смерть нареченоого) переводить дію у річище драматичних подій. Як засторога нащадкам звучить монолог Ярослава Мудрого, котрий закликає своїх дітей до миру і злагоди.

П'ята фреска пов'язана із образами шевченківської поеми «Кавказ»,

що стверджують ідею народного протесту проти соціального зла і національного поневолення. На цьому літературному матеріалі будеться великий поліфонічний епізод, що завершується декламаційним діалогом корифеїв хору та Читця, який закликає народ до активної дії («Борітесь — поборете!»).

Шоста фреска складається з двох частин: монологічна сцена мецо-сoprano (розвідь про події) та заключний балетно-хоровий фінал, де використано вірші П.Тичини «Я дужий народ, я молодий!». Тематизм фіналу не має прямих аналогій із попереднім матеріалом, хоча більш деталізований аналіз виявляє між ними опосередковані зв'язки. Приміром, оponні звуки мажорних тризивуків у мелодичних побудовах хорової партії, що викликає асоціації із кантами-гімнами, та кантові джерела в квартеті солістів прологу. Оскільки подібна побудова тематизму є властивою і для масових пісень, і для українського ліричного фольклору, подібні аналогії є певною мірою умовними.

У фіналі першої частини панує піднесено-святковий настрій, поліфонічну фактуру змінює чітка акордика хорової та оркестрової партій, згадувана у текстах «дзвоновість» («Дзвенили!») реалізується в епізоді, що ілюстративно відтворює урочистий передздвін.

На початку другої частини (съома і восьма фрески) на перший план виходить хореографічний компонент вистави, а хор і оркестр творять звукове тло, де переважає токатний рух, унісочне скандування, стретні імітації активних іntonacióno-ритмічних формул, швидка скоромовка, елементи звуконаслідування, сонорні ефекти і т.ін.

Дев'яту фреску відкриває аріозо баса, в якому суттєву роль відіграє діалогічне співставлення вокалізованого і декламаційного іntonування, що створює ефект персоніфікації — до контексту вокального монологу-спомину вводиться мовні, від першої особи, реплікі Матері. Аналогічно співставлено вокалізовану і декламаційну партії (Читця і чоловічого хору) у діалозі легендарного засновника Києва Кия і солдат, які звільняють столицю від фашистів.

Трагічну кульмінацію десятої фрески — оплакування загиблих починає повільна тиха тема солюючого альта. Монодійний виклад, характерне поєднання іntonacióno плавного руху і широких експресивних стрибків на квінту, октаву, мелізми, вільна метрика, варіативні повтори — все це вказує на її жанрові витоки — народні плачі-голосіння. Діатонічну тему альта, що ззвучить на тлі витриманих порожніх квінт оркестру, змінює насищена, щільна акордова фактура хору *divisi*, дубльованого оркестровим *tutti*, чия звучність сприймається, як емоційно оголений вираз болі та гніву.

В основі розгорнутої сцени одинадцятої фрески — антифонні співстав-

лення чоловічої і жіночої груп хору, що втілюють жваву розмову гурту людей, які відбудовують Київ (тичинівські вірші «любя сестронько, любий братіку, попрацюємо на Хрестатику»).

Завершує ораторію-оперу піднесено патетичний фінал, де могутньо і світло ззвучить тема Пропоги, тема Вічного міста

Прем'єра «Київських фресок» відбулася 30 квітня 1986 року, напередодні усвідомлення киянами трагізму чорнобильської катастрофи. Разом із Державним симфонічним оркестром України співала капела «Думка», диригував Ф.Глушенко.

Сформувавшись у сфері жанрового синтезу, поліжанровий різновид ораторії-опери І.Карabiця переводить ораторіальне дійство у видовищно-дієву сценічну форму, де паралельно розвиваються кілька самостійних виражальних планів: декламаційний, обумовлений специфікою драматично-го театру, хореографічний, що переводить понятійну конкретику літературно-музичного вираження у пластичні форми узагальнення і символіки, відеоряд, що пропонує демонстрацію під час виконання твору кіномакадрів і слайдів та сприятиме створенню наближеного до реальності просторово-колористичного тла.

Виражальні можливості інших жанрів і видів мистецтва (театр, масове дійство, балетна дія, пластично-візуальний ряд), за умов провідної ролі суто музичних засобів та іманентних ознак ораторіальної форми, спрямовані на більш об'ємне розкриття художнього задуму, що вміщує сучасне і ретроспекцію, реальне і умовне, індивідуально-конкретне і філософські узагальнене.

Задумана для театральної сцени ораторія-опера «Київські фрески» отримала за життя композитора концептурне втілення (нагадаємо, що саме концептурними були також прем'єри схожих за жанровим нахилом творів Є.Станковича «Цвіт папороті», І.Шамо «Ятранські ігри», В.Бібіка «Дума про Довбуша» та ін.).

Вокально-симфонічна творчість І.Карabiця вписала яскраву сторінку в українську сучасну музику. Без усвідомлення цього вагомого в творчості композитора доробку важко уявити як цілісну картину, так і основні тенденції динамічного і вельми плідного розвитку кантатно-ораторіального жанру в українській музиці 70–80-х років століття, що вже минуло.

Л.Мельник (Лъєвів)

«САД БОЖЕСТВЕННИХ ПІСНЕЙ» ІВАНА КАРАБИЦЯ В КОНТЕКСТІ НЕОБАРОКО ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКОГО

Барокові рецепції в сучасній українській культурі є одним із тих цікавих естетичних явищ, котрі здобули широке втілення в художній практиці, але значно рідше акцентуються у відповідній теоретичній літературі. Тому й не дивно, що ідея українського необароко, як одного з найбільш характерних напрямків недавно минулого століття, зародилась у культурологічних працях значно пізніше, аніж більша частина тих творів, котрі підтверджували її спущність. І донині не втрачає актуальності аналіз окремих знакових для цієї течії композицій, до яких у першу чергу можна віднести і хоровий концерт Івана Карабиця «Сад божественних пісней», саме з точки зору необароко як європейської стилістичної течії та її специфічного варіанту в українській музиці.

Термін «необароко» донедавна залишався маловживаним, а сама дефініція — суперечливою серед більшості музикознавців, хоча сьогодні, з дистанції ХХІ століття важко не погодиться із тим, що це було одним із яскравих явищ століття двадцятого. Необароко і неокласицизм стали, по суті, рівнобіжними (але не взаємозалежними!) течіями так званого реставративного спрямування, котрі особливо виразно проявилися після Першої світової війни. Барокові моделі значно більшою мірою, аніж сучасні, стали тим фундаментом, на якому зрос об'єктивізований антиромантичний стиль, метою котрого було переосмислення історичних засад, оновлення прийомів минулого, віддаленішого за романтизмом. Стиль цей знаний в історії музики радше як неокласицизм і, беручи ширше, він охоплював у своїх понятійних межах звернення не лише до класицизму (передовсім, у сенсі «віденської класики»), але й до готики, Ренесансу чи бароко.

Переважно, власне, необароко, аніж неокласицизму як такому належать як структури concerto grosso у Пауля Хіндеміта і Ернста Кшенека, Бєли Бартока і Альфредо Казеллі, так і переосмислення античної драми крізь «барокову» оперну призму в творчості Ріхарда Штрауса і, частково, — Ігоря Стравінського. Зрештою, навіть «Пульчінелла» останнього — твір, маніфестний для естетики неокласицизму — була, по суті, бароковою стилізацією.

До перерахованих вище найвідоміших в історії стилю імен можна додати ще чимало з музичного літопису різних країн Європи. Таким чином необароко, формально існує під грифом «неокласицизм», виосібнилося в композиторській практиці у потужний стилістичний струмінь, хоча й до сьогодні цим питанням присвячено не багато теоретичних праць*.

Характерною ознакою неокласицизму є й те, що найбільш відомі послідовники стилю — Даріюс Міло й Артурон Енегтер, Жак Ібер і Франсіс Пулленк, Майл Тіппет і Бенджамін Бріттен, Джанфранческо Малін'єро і Гоффредо Петрасі, Болеслав Шабельський і Тадеуш Шеліговський, Богуслав Мартін і Сергій Прокоф'єв — кожен відповідно до індивідуальних уподобань і естетичних пріоритетів намагався трансплантувати неостилістичні ідеї на ґрунт вітчизняної музичної культури. А оскільки саме бароко чи не вперше так яскраво розмежувало національні школи за специфічними культурними ознаками, звернення до цієї епохи виглядає більш ніж симптоматичним. На наступному етапі свого розвитку необароко немов поширяється із кількох країн, котрі генерували виникнення його як напряму — а це, насамперед, Німеччина й Італія — практично в усі європейські композиторські школи, набуваючи там форм явища національного (в тій мірі, наскільки взагалі доцільно говорити про «національне» в мистецтві ХХ століття). На користь цього спостереження найкраще свідчать самі твори: в доробку окремих польських або англійських, російських або чеських композиторів часто знаходимо неостилістичні за вираженістю композиції, котрі вирізняє барокова домінанта національної традиції.

В наступній фазі свого розвитку, після Другої світової війни, а особливо в 1960-х роках, ці необарокові тенденції зазнають певного нівелювання. З рангу ідеї неостилістичної вони найчастіше трансформуються в одне із складових понять полістилістики, що є на загалі симптоматичним для західноєвропейської естетики того часу. Натомість в окремих центрально- і східноєвропейських культурах, де схожі процеси розпочалися з певним запізненням або не розвивалися на своїх початках достатньо активно чи були з певних причин загальнювані, необароко продовжує існувати як явище гомогенне, зберігаючи визначальні естетичні стапі: інспирацію музичними та позаузичними (зокрема, літературними) джерелами епохи бароко, трансформацію відповідних жанрів і форм, як загальноєвропейського, так і сухо національного варіанту стилю, введення окремих характеристичних елементів музичної мови тощо.

Яскравий візerec такого сценарію подальшого розвитку даного стильно-вого напрямку може становити і українська музична культура. Певне тяжіння до неостилістики, а насамперед, власне, до необароко, спостерігається тут вже наприкінці 1920-х років, тобто як безпосередній відгук

на ту тенденцію, котра щойно задекларувала себе в музиці Західної Європи. В цьому контексті можна згадати «Однадцять етюдів у формі старовинних танців» Віктора Косенка, цикл «Пасакалія. Скерцо. Фуга» Миколи Колесси, «Фугу на тему В-А-С-Н» Нестора Нижанківського та інші твори. Ймовірно, що цей напрям підіймався і розвивався б і надалі, якби не сумнозвісна стalinська ідеологія, котра нещадно переслідувала кожен прояв і просвіропейського «модернізму», і спрямованого до глибин власної культури «націоналізму».

Тому відповідні «ретроспективні» процеси, поруч із пошуками сuto «авангардними», набувають в історії української музики певних пунктірних форм і знову відновлюються лише в 1960-ти роки. Приходить молода генерація талановитих композиторів, котра починає культивувати у вітчизняній музиці ті здобутки світової практики, що тривалий час заборонялися з огляду на їх «формалізм», — як «авангардні», так і «історизуючі» (ретроспективні). Характерно, що в останньому випадку авторами переосмислювалося насамперед те, що найближче національній ментальності та історичній свідомості. Тому доцільно говорити тут про національну специфіку художньої рефлексії (термін І.Юдкіна)*, тобто інтегрування в сучасний мистецький текст у першу чергу елементів тих минулих епох, котрі мали особливе значення в історичному становленні національної культури.

З огляду на ту особливу роль, котру відіграла для України саме епоха бароко, її з'язки із сучасним мистецтвом виглядають особливо органічними і закономірними. Недаремно ще Д.Чижевський зауважував, що культура бароко немало спричинилася до формування української «історичної долі», залишивши чимало конструктивних елементів і наступним епохам*. Як засвідчує практика, аж до другої половини ХХ століття звернення до мистецтва бароко, його переосмислення виявляється надзвичайно плідним, адже широкий вибір мод- лей і можливостей їх трансформацій дають великий простір для сучасного художника.

До цього, сuto естетичного фактору поширення необароко в українському мистецтві 1960-х років, можна додати і кілька зовнішніх чинників. «Бароковість» багатьох шестидесятників віддається зумовленою, з одного боку, потребою повернення високодуховних надбань нації, справжньою скарбницю яких була епоха бароко. З другого боку, барокові теми і образи формували своєрідну «езопову мову», котра дозволяла говорити про найбільш актуальну проблему сучасності: варто пригадати хоча б поезію Ігоря Калинця з химерними бароковими «вертепами» і «зільниками» чи натхненний так званим «козацьким» бароко роман у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай» або ж барокову метафоричність пополтен Івана Марчука.

В музиці того часу необарокові принципи також реалізуються широко і

різноманітно. Це і алюзії на окремі жанри чи формотворчі засади, і введення характерних особливостей музичної мови, прийомів, зворотів. Але найчастіше такого плану художня рефлексія сповнюється вже на макрорівні драматургічного задуму чи «культурного діалогу» з епохою через інтегрування певного її тексту в текст сучасний. Найпростіші й найбільш розповідоженні приклади такого «діалогу» — використання композитором літературного тексту даної епохи, котре, переважно вже саме по собі, програмує певний комплекс відповідних музичних засобів або цілі драматургічної схеми, що здатна стати незаперечною вказівкою на джерело інспірації і, в той же час, зазнати оновлення згідно з сучасною естетикою.

Яскравий візрець цього своєрідного діалогу епох презентує в українській музиці Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» Івана Карабиця (1971). Написаний він на тексти Григорія Сковороди, одного з найбільш відомих і поціновуваних гуманістів, філософів доби українського бароко, її, за виразом Д. Чижевського, останнього великого письменника, «з котрим літературне бароко не дожевріло, а догоріло повним полум'ям до кінця і враз згасло»*. В основу концерту покладено одну із найцікавіших пісень збірок Г. Сковороди «Сад божественных пісней», в котрій яскраво проявляється тенденція до циклізації — дуже показова для бароко. Важливим є також те, що в силабічній ще на загал поезії Г. Сковороди вже намічається перехід до силабо-тоніки**, котра ритмічно є значно більшою членувальною одиницею.

В основі I частини концерту лежать два вірші із гладаного циклу — теноровий «заспів» «Ах поля, поля зелены», інтонаційно близький до народної пісні або мелодії побутового канту. Заспів відіграє роль епіграфу до частини разом із сольним рубатним вступом флейти (*pastorale*), котрий завдяки тій же рубатності й багатій мелізматіці наближається до «думних інтонацій». Тут варто ще раз нагадати, що думи як професійний жанр XV—XVII століття безперечно вписуються в загальну систему здобутків українського бароко, а також і про те, що чимало «пісній» Г. Сковороди згодом увійшли до репертуару лірників і кобзарів.

Фактично, сама I частина розпочинається дуетом тенора і баса «Всякому городу нрав і права». Цей відомий текст ще в свою епоху, та й згодом (хрестоматійний його варіант — в «Натації Полтавці» І. Котляревського) став основою численних кантів. Недаремно український літературознавець Леонід Ушkalov вважає його яскравим візрецем трактування барокового об-

* Як основні види згадати: Calabrese O. Neo-Baroque: A Sign of the Times. Princeton, 1992; Dhomont F. Le postmoderneisme en mesistique: Aventure neo-baroque ou nouvelle aventure de la modernité?// Circuit: Revue nord-américaine de musique du XX siecle. Montreal, 1990. Nr. 1. P.27–47; Schubert G. Paul Hindemith und der Neobarock// Ders. Historische und stilistische Notizen. Mainz, 1996. S.121–141; Westphal K. Baroque und neobarocke Musik// Hans Chemin-Petit. Betrachtungen einer

разу як риторичної реальності, ампліфікації мотиву *quod capita, tot sensus****. Поет, по суті, зводить рядки народної мудрості в ранг філософської притчі про відмінність між розумом і ділами людськими у світі.

Композиції І. Карабиця на даний текст також притаманна певна статика, філософське світоспоглядання. Фактура дуету має ознаки ізоритмії, що могло быти навіть алюзією на добарокові епохи. З другого боку, спостерігається чітка «строфічна» квадратність, підкреслена чергуванням вокальних та інструментальних партій. Вона зберігається й після вступу хору, де тема викладена практично унісоново, із незначими розспоєннями, а в заключному розділі розвинута в динамічному фугаті.

Схожа структура й наступної II частини. Соло тенора («Чолонк мой»), колороване оркестровим супроводом, продовжує свою роль важливого драматургічного чинника, передбачену ще у вступі. В мелодичній мові — довільне послуговування лексичним запасом риторичних фігур бароко. Особливо звернемо увагу на часте використання «зітхань» (*suspiratio*) і тритонових стрілків (*passus duriusculus*). Хорова партія розпадається на «перехресний діалог» між сопрано, тенорами та альтами, басами, а згодом — навпаки. Поступово нарошуваючи трагічного напруження, посилюване з кожною строфою, приводить до виразного фугованого розділу. Загалом, почерговий вступ голосів характерний не лише для поліфонізованих епізодів, але й підпорядкований загальній драматургічній схемі. З моменту найвищого емоційного напруження (слова «о горе», інтоновані «зітхальними» фігурами) починається розшарування окремих партій на більшу кількість голосів, хоч навряд чи цей факт дає підстави говорити про спільність із партесним восьми(дванадцяті)голосям. Це, радше, двохрістні кантового складу.

Цікавою деталлю хорової структури III частини є поступове нарошування голосів. Функцію заспіву виконує тут соло баса («Не пойду в город богатый»), згодом до нього приєднуються тенори, відповідно — альти, і, нарешті, після витриманої зупинки руху, звучить увесь хор. Зазначимо, що весь початковий розділ — акапельний. Хор розростається тут до семи-восьмиголосся — викладення, схоже із партесним. Привертає увагу й поєднання різноманітних технік — канонічної імітації, фугато, гомофонних елементів із комплементарною ритмікою. Фуговане викладення переважає, воно зберігається й після великої інструментального епізоду. Лише заключну кульмінацію підкреслено строго гомофонно-гармонічним, часто навіть унісонним складом, підтримуваним акордовою фактурою оркестру.

IV частина відіграє роль «ліричного центру» циклу. Фугативний вступ готує проникливе соло альта, багато орнаментоване, близьке до аріозного типу барокових опер («Распрости вдаль взор твой»). Загальний тон

підтримує їй хорова партія, подана як двоголосна фуга, що знову переривається рубатним речитативом альта. Другий розділ частини — драматизований. Це активна чотириголосна фуга («смерть не страшна») з поступовим спадом аж до повернення вихідної альтової тези.

У частині набуває особливої ваги в драматургічному розвитку цілого, оскільки в ній акумулювано інтонаційні елементи попередніх частин і водночас відбувається нарощання до завершального апофеозу. Після динамічного початкового розділу наступний інтонаційно наближається до III частини. Його акордове триголосся знов змушує згадати кантову культуру («Лучче час»). Згодом з'являється ще одна тематична арка: пасторальне соло флейті з I частини і соло тенора, інтонаційно не споріднене з нею, однак важливе для передкіндання свого роду «драматургічної дуги».

Практично акапельний фінал («Пройшли облака») чи не найдужче стилістично зближений з епохою партесного концерту як органічним явищем української музичної культури доби бароко. За характером VI частини нагадує тип «панегіричного» концерту. Логічним завершенням цілого в кінці знову ззвучить рубатне «пасторальне» соло флейти. Драматургічне значення цього соло важко переоцінити — на початку його химерна мелодія з «думними» інтонаціями сприяє створенню певного настрою, образу. Можливо, дорече тут згадати, що й сам Г.Сквородіа ніколи не розлучався з сопілкою у своїх мандрах, тобто, флейта набуває певної тембрової персоніфікованості, котра зберігається й протягом твору — майже в усіх вузлових драматургічних моментах з'являється її проникливе соло, котрим і закінчується твір, створюючи таким чином дуже своєрідне тематичне обрамлення. Завдяки стрункій драматургічній будові, багатоманітності реалізації «барокових» прийомів, запрограмованих текстом, твір недаремно вважається одним із найяскравіших проявів необароко в сучасній українській музиці.

Ми не випадково дозволили собі звернутися до детального аналізу твору, поскільки лише він здатен найбільш наочно засвідчити, що необароковість можемо простежити тут практично на всіх рівнях структури. Відповідність рівня сюжету (тексту) забезпечується в даному випадку вибором текстів Г.Сквороді. Цей поетичний прототип зумовлює і відповідне його втілення у музиці. Вже сам жанр становить виразну паралелю до партесного концерту, вершини українського бароко. Основні його риси проявляються і в окремих деталях композиції, свідомому виборі специфічних музичних засобів. Зокрема, такими «вквазівками на жанр» є широко розвинуте

* Юдкін І. Неостилістичні течії в українській культурі ХХ ст./ Укр.наук.художн.культура: Наочний посібник за ред.Д.Ляшенка. К., 1996. С.290.

** Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль, 1994. С.241.

багатоголосся певних епізодів, часте використання розмаїтих прийомів хорової поліфонії. З другого боку, автор не орієнтується виключно на одну модель, а намагається створити засобами музики насамперед вичерпний образ українського бароко як явища яскравого і знакового для нашої культури. Тому виправданим є звертання до різноманітних жанрів, котрі були створені або зазнали особливого розквіту в баркову добу, як, наприклад, канта. Якщо партесний концерт є безперечно жанровим знаком, запозиченим з «високого» бароко, то канти в своїм бурхливим розвитку часто мігрували з «високого» (духовні канти, або «псалмами») в «низове»*, аж до жанру побутового музикування. Власне, в концерті І.Карабіця відчутні аналогії до різних типів кантових побудов і характерної мелодики.

Заторкнувши ширше проблему мелодики твору, пригадно зазначимо, що вона також орієнтована на розмаїті баркові прототипи. Влучний приклад становлять, зокрема, мелодичні і ритмічні структури «думного» типу вже на самому початку твору. В драматургії цілого це немов наступний щабель необарокового синтезу різних символів епохи, посکільки в сам час по-будування хорового концерту явище поєднання рубатних думних інтонацій — породжене низового бароко та строгих структур в партесах було радше винятковим.

Окрім цілого комплексу відповідних національних баркових ознак, концепт характеризується й певними «узагальнено-барковими» рисами. Композиція вирізняє «нестійка» (шість) кількість частин, а, як відомо, баркові цикли (як інструментальні — у Західній Європі, так і українські партесні концерти) традиційно коливалися квантитативно від 2-х до 6–7-ми частин. Концептуально витримана в творі й перевага контрастно-складених форм, та-кож притаманних, насамперед, для баркових прототипів, як і виразно поліфонізована фактура (котру партесний концерт перевіяє із західноєвропейської музики свого часу), промовистість певних інтонаційних формул (музично-риторичні фігури) та дисонантні вертикали. Заслуговує на увагу ідіоматичність окремих оркестрових тембрів, зокрема флейти, тощо.

В ширшому аспекті варто розглядати «Сад божествених пісней» і як явище свого часу. Вище вже відзначалось, якої ваги надавали митці шестидесятникі рецепціям баркової доби. Її значення для подальшого розвитку української культури офіційно не відкидалося радянською історіографією, але практично завжди сором'язливо замовчувалося, зрештою, як і сам термін, котрий тривалий час не прикладався до вітчизняного мистецтва. Схожою видавалася й офіційна позиція стосовно Г.Сквороді:

* Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). С.244.

** Українська література XVIII ст./ Упоряд., приміт. і вступ.стаття О.В.Мишачика. К., 1983. С.27.

змовчати чи затерти цілу епоху українського гуманізму було б просто немислимо, натомість можна було тенденційно подати її широкому загалові. Та для митців, інтелектуальної еліти, Г.Сковорода перетворюється на справжній символ епохи, коли українська культура сягнула небаченого злету — недаремно так часто апелюють до сковородинівських формул Ігор Калинець і Валерій Шевчук.

У музичі ця ідея резонує дещо пізніше — вже на початку 1970-х — власне, через концерт Івана Карабиця. В цілому, природно, творчість композитора ніколи не розглядають у контексті шестидесятників як з суто естетичних, так і хронологічних причин — І.Карабиця належить наступному поколінню. Але саме ця його рання композиція, безумовно, натхнена ще поглядами попередників. Звернення до «малоактуального» Г.Сковороди виглядало на той час щонайменше нетенденційно.

Ідея втілення сковородинівських текстів спонукала автора — частково концептуально, частково, мабуть, суто інтуїтивно — до вибору максимально наближених до текстових прототипів музичних засобів. Причому, якщо ознаки необароко тут несуть композиційні особливості твору, пов'язані з традиціями партесного концерту та західноєвропейського інструментально-го циклу, то музичний матеріал органічно поєднєє з цими ознаками фольклорні вітки, залишаючись однаковою мірою як бароковим, так і народ-написеним. Таким чином плідність і органічність бароково-фольклорного синтезу в українській культурі* ще раз була засвідчена не лише історичними, але й сучасними, модерніми зразками музичного мистецтва.

Л.Рязанцева (Донецк)

«САД БОЖЕСТВЕННЫХ ПЕСНЕЙ» ИВАНА КАРАБИЦА — ВОЗРОЖДЕНИЕ СТАРИННОГО ЖАНРА

Появление в 70-е годы XX века множества произведений, носящих жанровые определения «хорового концерта», «канта», ознаменовало но-

вый этап «возрождения» старинных жанров в современной музыке. Своёобразие этого «возрождения» заключалось прежде всего в том, что многие из названных жанров перешли из группы «обычных» в «преподносимые», концертные, из сферы церковной музыки в светскую. Новое качество этих жанров заключалось, во-первых, в отсутствии их непосредственной связи с церковным ритуалом, во-вторых, в возвращении акапельным хоровым жанрам прежней функции художественного обобщения универсальных социально-значимых идей, утерянной ими в процессе эволюции.

В связи с упомянутым существенно изменилось и содержательное наполнение произведений, обращенных к старинным жанровым стереотипам. Эти изменения произошли под воздействием многих причин. Прежде всего, произведения принадлежат новому времени, связанны с другим художественно-стилевым фоном, направлены на слушателей, обладающих более широким спектром жизненных и музыкальных впечатлений. Закономерности и комплекс признаков возрождаемых жанров вписались в исторически сложившуюся систему новых музыкальных жанров, они оказались связанными не только со своими непосредственными хоровыми предшественниками (кантом, хоровым концертом, кантатой, ораторией), но и со множеством жанров смежных областей профессионального музыкального творчества (симфонией, оперой, инструментальным концертом), а также и фольклором.

В связи с вышеизложенным, особый интерес представляет хоровой концерт И.Карабица на стихи Г.Сковороды из сборников «Сад божественных песней» (для хора, солистов и симфонического оркестра), созданный в 1971 году.

Обращение молодого украинского композитора к творческому наследию Григория Сковороды не случайно. Круг эстетических, философских и поэтических интересов поэта и мыслителя XVIII века несомненно созвучен идеалам современной эпохи. Всю свою жизнь Г.Сковорода посвятил делу просветительства украинского народа. Велик его вклад в развитие украинской литературы и музыки. Поэтические тексты из сборника Г.Сковороды представляют высшее выражение философских и морально-этических представлений поэта. Из множества песен, составляющих сборник, И.Карабиць отбирает шесть, образующих определенную образно-смысловую концепцию, воплотившуюся в шестичастной циклической композиции. Последовательного сюжета в ней нет, но логика чередования песен выявляет глубокую и значительную мысль. На первом этапе развития излагается начальный философский вопрос-тезис о смысле человеческого бытия, его

* Про типологію партесного концерту детальніше див.: Герасимова-Персидська Н. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII–XVIII ст.// Українське музикознавство. К. 1971. В. 6. С. 58–73.

сменяет этап столкновения двух противоборствующих сил — человека и стихии природы, уничтожающей все высшие творения духа. Завершает первый этап часть, в которой природа уже трактуется как своеобразный символ свободы и духовного раскрепощения.

На втором этапе в более обобщенной форме развивается идея взаимоотношений человека и вселенной, в которой содержится важнейшая мысль — преодолеть смерть, духовно и морально возвыситься над «бездной небытия» может человек, чья совесть, «как чистый кришталъ».

Заключительная часть цикла — это итог развития концепции, утверждение тезиса о том, что лишь гармоничное слияние с природой и вселенной определяет высшее предназначение человека на земле.

Обращение к общезначимым, глобальным темам (человек, природа, вселенная, жизнь, смерть, судьба человеческих творений на земле), своеобразие трактовки образной концепции музыкального произведения современного украинского композитора, с одной стороны, несомненно родит его с эстетическими концепциями жанра хорового концерта XVII–XVIII веков. С другой стороны, в современной музыке прерогативой в воплощении столь возвышенных идей обладает симфония, подхватившая в XIX веке эту линию от хорового концерта, а также утвердившая ее в качестве своего главного жанрового признака. Следовательно, в художественной концепции данного произведения произошло совмещение эстетических установок двух жанров (хорового концерта и симфонии). Такое слияние черт различных жанров существует, прежде всего, о новых соотношениях внутри музыкального искусства во второй половине XX века, сместившихся из чисто инструментальной сферы в область музыки со словом. Это явление подготовило расцвет жанра вокальной симфонии (13-я, 14-я симфонии Д.Шостаковича, 8-я, 9-я симфонии М.Вайнберга и другие), в которой взаимодействие хорового и инструментального начал приобрело новое качество по сравнению с канонатно-ораториальными произведениями прошлого.

Драматургическое решение на уровне тематизма также обнаруживает две тенденции. Первая сказывается в стремлении к одноаффектности, в господстве единого образа-идеи на протяжении всего произведения, в чем прослеживается влияние барочного хорового концерта. Вторая тенденция связана с усложнением основного тезиса, стремлением осветить его со всех сторон, показать в развитии, столкновении с другими и преобразова-

* Український літературознавець В.Крекотень запропонував поділ українського бароко на форми «високого» (аристократичного, барського і церковного), «середнього» і «низького» чи «нізького» (міщанського, козацького і селянського — посполитого, народного). Детальніше про це див.: Українська література XVII ст./Угор'я, приміт. і вступ. статья В.І.Крекотня. К., 1987. С.8, а також: Тана-наєва Л. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко// Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего време-

ни. Взаимодействие этих тенденций рождает неповторимую индивидуальность данного сочинения, создает множественность художественных трактовок. Так, движение по спирали действия концерта, в целом, составляет его образное единство, придает контрастным частям логику развития, направленного на постижение поставленного вопроса. Оно идет от партесного концерта, противопоставление же двух эмоционально-образных сфер, соответствующих двум началам: объективному (окружающий мир, природа) и субъективному (сознание человека, круг его идей), происходящее как между частями цикла, так и внутри каждой из них, вносит в развитие действия динамизм, присущий сонатно-симфоническим циклам. При этом взаимодействие названных сфер состоит не в конфликтном столкновении романтического типа (рок и человек), а раскрывается как бы изнутри, сквозь призму взорений на окружающий его мир, на место человека в этом мире, что характерно как для многих современных симфонических произведений, так и для хоровых сочинений прошлого.

В характере тематизма концерта и способах его развития, своеобразии его жанровых истоков также проявляется воздействие нескольких жанровых моделей.

Отмеченное образное единство всего цикла создается в немалой степени благодаря использованию в нем лейтматематической системы, пришедшей из оперы и получившей активное претворение в романтической симфонической музыке. Контрастное сопоставление тем-тезисов в начале концерта и направленное их видоизменение в процессе развития, воздействие на другие темы придает драматургии сочинения симфоническую насыщенность. В то же время, необычайная тематическая «пестрота» концерта, его «многоголосость», принадлежность жанровых истоков разным историческим эпохам и отсутствие единства всех элементов связано с принципом «барочной стилистики», в полной мере проявившейся именно в жанре хорового

* Юдкін І. Неостилістичні течії... С.293.

концерта.

Интонационно-тематическая основа концерта И.Карабица многосоставна и включает несколько основных групп: первая связана с претворением фольклорных элементов лирической, исторической, хороводной песен и думы; вторая — с жанровыми истоками и стилевыми чертами канта, партесного концерта; третья — с обращением к ариозно-речитативной мелодике, близкой оперным формам и кантатам; четвертая — со способами инструментального звукоизвлечения.

Концертность, концертирование, как определяющие жанровые признаки, в данном произведении оказались в свободной композиционной структуре частей, а также диалогичности изложения материала, проявляющейся на всех уровнях фактурной организации концерта. Конструктивная трактовка контраста в этом произведении несомненно близка эстетике барочного искусства, жанру хорового концерта. С другой стороны, расширенная трактовка диалогичности изложения говорит о переосмыслении барочных традиций с учетом достижений музыкального искусства XX века, в частности, развития жанра оркестрового концерта.

Обобщая данные выполненного анализа концерта И.Карабица, следует подчеркнуть, что композитор, используя старинную жанровую модель в своем концерте, существенно обновил ее за счет использования признаков других жанров (симфонии, кантанты, оркестрового концерта). При этом произошло совмещение отдельных черт исторически отдаленных жанров, что явилось характерным для нынешнего возрождения старинных хоровых жанров.

Несмотря на обращение к поэзии и жанровой модели далекого от нас времени, произведение И.Карабица воспринимается свежо и современно, благодаря отмеченному характеру жанрового синтеза, а также созвучности поднятой темы нашим современникам. Значительный отрезок времени после создания этого концерта дал возможность ощутить развитие намеченной И.Карабицием и другими украинскими композиторами тенденции, углубление процесса возрождения «исторической памяти» и, в целом, усиление интереса слушателей к огромному богатейшему наследию украинской музыкальной культуры.

I. Тарковська (Донецьк)

ПРО СКЛАД І ЛАДОВУ ОРГАНІЗАЦІЮ ФІНАЛУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ХОРУ, СОЛІСТІВ І СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ НА СЛОВА ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ («САД БОЖЕСТВЕННИХ ПІСНЕЙ») ІВАНА КАРАБИЦЯ

Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру на слова Г.Сковороди («Сад божественних пісень») І.Карабиця, створений у 1971 році, є одним з найзначніших творів української сучасної музики. Концерт написано на поетичні тексти з одноіменної збірки Г.Сковороди — українського просвітителя, філософа і поета XVIII століття. Автор твору використовує віршовані тексти філософсько-етичного змісту. В них викладено багато думок, провідною з яких виступає ідея про відношення між людиною і природою.

Упродовж концерту І.Карабиця розкриваються різні грани взаємин людини з природою. Так, в епіграфі (вступному розділі першої частини хорового циклу) експоновані два тематичних лейткомплекси (соло тенора і соло флейти), пов'язаних з образом природи: в соло флейти — нібито констатація об'єктивно існуючої природи, в соло тенора — стримане захоплення перед нею. Обидва лейткомплекси неодноразово звучать у хоровому циклі. В III частині концерту діється протиставлення марного життя у місті та життя на природі. У фіналі композитор відтворив стан зліття людини з природою, показав людину як складову частину природи, у чому вбачається шуканий символ щастя.

Концерт І.Карабиця містить риси новаторства, які виступають передусім в аспектах складу й ладової організації.

Розповсюдженім є визначення фактури як форми або будови музичної тканини. Досить часто поняття склад і фактура вживаються як синоніми. Т.Бершадська виступила проти такого трактування даних понять, довівши, що вони — різнорівніве.

Музичний склад (за Т.Бершадською) — логічний принцип організації музичної тканини. Т.Бершадська ввела поняття конструктивного елементу музичної тканини, у відповідності до форм якого визначила «три основних музикальних склада»:

1) елементом является тон — **монодический (или монодийний) склад;**

2) елементом являється совокупність тонов як координація диференційованих одиниць — **поліфоніческий склад**;

3) елементом являється совокупність тонов як цілостне єдинство — **гармоніческий склад**.

Склад як логіческе начало реалізується в фактурі — матеріальному вираженні склада»*.

Заспогувує на увагу висловлювання Т.Бершадської про те, що «фактура як дієвний елемент музичального розвитку, музичальної драматургії — достояння именно гармоніческого многоголосия»**.

Але в художній практиці вищезазначені основні типи складів часто взаємодіють між собою, в результаті чого утворюються змішані типи складів: монодійно-поліфонічний (наприклад, гетерофонія в народній творчості), монодійно-гармонічний, поліфонно-гармонічний, монодійно-поліфонно-гармонічний (гетерофонія у сучасній професійній музиці). Змішані типи складів особливо характерні для музики ХХ століття, так як в ній, у порівнянні з XIX століттям, різко зменшилася роль гармонічного складу, а разом з ним і різних способів перетворення фактури. В музиці ХХ століття провідним стає поліфонічний склад, великої значення набувають також монодичні принципи організації музичної тканини***.

Перш ніж перейти до з'ясування складу музичної тканини фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру І.Карабіця, слід зупинитися на визначенні його форми, його будови.

Форма фіналу — проста тричастинна. Його простота, ясність, лаконічність викладення допомагають сприйняттю семантичної значимості фіналу як результату розвитку концепції даного твору. Перший розділ фіналу (період) — з 1 по 12 тт., з 15 по 27 тт. — середина, з 28 по 43 тт. — реприза. У синтаксичному відношенні перший період можна представити таким чином: тт.1–5 — вступні, тт.6–12 — основна частина періоду, серединна каденція якого знаходитьться у т.8.

Тепер про «інструментальне» вираження фіналу. Слово «інструментальне» слід взяти у лапки, оскільки фінал являє собою хор а cappella. (Оркестр звучить лише між першою частиною і серединною, тт.12–14, та наприкінці, тт.38–43.) Кожна з чотирьох партій хору часом розділяється (divisi), в результаті чого може звучати п'яти-семиголосся.

Вступний розділ першого періоду (тт.1–5) оформлено хоровим чотириголосям без участі сопрано (divisi у партії альтів). В т.6 вступають сопрано, чия мелодія має ясно визначений солуючий характер. Решта партій підтримують багатоголосся.

Показово, що словесний текст дається тільки в партії солуючого сопрано. У хоровому багатоголосці тексту немає, що підкреслює його

подібність до інструментального супроводу.

Тепер слід звернути увагу на інтонаційний зміст голосів хорової партії фіналу. Мелодія верхнього голосу (партія перших альтів), а також інших голосів багатоголосся інтонаційно близька знаменному розспіву. Партія сопрано інтонаційно контрастує іншим — у ній більш індивідуалізовані, виразні інтонації пісенного характеру. Саме в партії сопрано розспівуються текст про сяючу, упокорену природу, про душевну гармонію, і пісенність якнайкраще відповідає цій семантиці.

Для партій альтів і тенорів цього багатоголосся властиве часте застосування divisi і паралельних терцій. Рух паралельними консонуючими інтервалами (і навіть дисонуючими), відхід від унісону і прихід до нього свідчать про те, що звучать різні варіанти одного насліву. Тобто тут наявні ознаки гетерофонії — одного з проявів монодичного складу. Як відомо, гетерофонія виникає в умовах одночасного інтонування однієї мелодії декількома виконавцями, при якому суцільні унісони порушуються окремими розгалуженнями, тобто імпровізаційно створюються варіанти основного насліву.

Але в той же час у даному багатоголоссі всі голоси контрапунктують верхньому та між собою. Між партією сопрано і багатоголоссям супроводу виникає контрастна поліфонія. Зазначимо також, що деякі акорди та послідовності акордів у хоровій вертикалі допускають функціонально-гармонічне трактування.

Таким чином, склад багатоголосся початку фіналу можна визначити, як змішаний — монодійно-поліфонно-гармонічний. В середині фіналу також спостерігається подібний склад, але змішування рис різних складів відбувається інакше.

Перейдемо до розгляду особливостей ладової організації фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру І.Карабіця. Тут спостерігається взаємодія принципів модального і тонального ладового мислення.

Слід нагадати деякі теоретичні положення відносно модальності. Модальність — це такий «способ звуковысотной организации, в основе которого лежит звукорядный принцип, в отличие от тональности с её техникой центрального тона или созвучия»*.

Модальність ясніше усвідомлюється у зіставленні з тональністю. Ю.Холопов вводить такі поняття, як лади модального типу і лади тонального типу. В ладах модального типу «домінуєтъ специфический признак ладового звукоряда (хотя есть и своя система истоев и неустоев), в тональности» — специфический признак взаимодействия D-T и других тональных функций (хотя существенен и признак звукоряда, в особенности — звуко-

ряда всегда указываемых при ключе основных ступеней»**. Далі: «В ладах модального типа звукоряд соблюдается строго — в них типично выдерживание ладового звукоряда на всём протяжении построения с данным устоем (единица точка отсчёта ступеней звукоряда), а дифференцированность и определённость тональных функций могут даваться в любых пропорциях, вплоть до отсутствия постоянного ощущения тяготения к тонике и до тональной неопределённости...»

В ладах тонального типа, наоборот, тональные функции ощущаются с предельной отчётливостью... — а звукоряд основных ступеней данного лада может соблюдаться или не соблюдаться в любых пропорциях от строгой диатонической семиступенности... вплоть до полной хроматической гаммы***.

Модальний тип ладів з найбільшою чистотою і визначеністю розкривається в монодичному складі музичної тканини: «...модальное одноголосие — это первичный тип развитой ладовой структуры»****. Але принципи модальних ладів діяли і в багатоголосці, в гармонічному складі творів європейської музичної культури IX–XVII століть, в результаті чого виникла так звана модальна гармонія*****.

Гармонію фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру І. Карабіця (особливо першого його періоду) цілком можна визначити як модальну (але у взаємодії з тональними принципами). Дане багатоголосся пронизане співзвуччими, але в той же час кожний його голос представляє собою монодію. Таким чином, основоположником у багатоголосці, що розглядається, є лінеарний рух голосів, і акорди, що виникають по вертикалі, — передусім лінеарного походження, через що їх функціонально-гармонічне трактування далеко не завжди необхідне і можливе.

Наведемо перші шість тактів фіналу:

Тут підписано гармонічні функції акордів. Але зроблено це зовсім не тому, що кожний акорд має безперечне функціонально-гармонічне трактування, а лише для того, щоб звернути увагу на кожну вертикаль. Слід відмітити велику кількість дисонансів, багатозвуччих акордів із терпким звучанням, дуже виразних у хоровому виконанні, — у другому такті тризивук III щабля з квartoю, S_6 , в третьому такті — I_2 , V_1 .

Деякі акорди та їх послідовності у цьому багатоголосці необхідно трактувати у функціонально-гармонічному аспекті. Наприклад, в першому такті явно відчувається плагальний зворот: $T-S^4_{6/5}-T-S^4_{6/5}$. Басовий голос витримано в дусі інтонаційності та лінеарності інших голосів, але іноді звуки баса виконують гармонічну функцію, як, наприклад, у зазначеному випадку. Переважання субдомінантової функції спостерігається в третьому такті.

Функціонально-гармонічне начало проявляється у цій музиці також в то-

му, що мелодія партії сопрано — явно гомофонного типу. Так, тема в сопрано вступає у т.6 на фоні $SII_{6/5}$, а її початковий звук *соль* сприймається як побічний тон (квarta) в цьому акорді. Далі звучать T_6 , $S^4_{6/5}$.

Тепер повернемся до факторів модальності у багатоголосці першого періоду, один з яких вібачається у перемінності стійкостей. Період починається з до-мажорного тризивука. До того ж, з самого початку чується плагальний зворот за до мажором. У результаті можна припустити, що основна тональність періоду — до мажор. Однак, вже у вступних тактах (1–5) відчувається спрямованість до опори на *мі-мінорний* тризивук. У верхньому голосі багатоголосця (перші алти) часто вживається звук *мі* та гармонізується він далеко не завжди *до-мажорним* тризивуком, а тризивук III щабля та ще й з квartoю (див. т.2, закінчення періоду у тт.11–12).

Тонікальність, опорність звуку *мі* акцентується передусім метропримітними засобами: у т.2 — внутрітактова синкопа; сильна доля на початку т.5 (квартово-квінтове співвідношення з наступним *ля-мінорним* тризивуком створює відчуття звороту *t-s* по мінору — приклад введення субсистеми з побічними тризивуками; сильна доля в серединній каденції (т.8): внутрітактова синкопа і тривалість останнього акорду в заключній каденції періоду (тт.11–12).

Тут показана перемінність у монодичному (щаблів) і гармонічному (акордів) планах, що є характерною рисою модального ладового мислення.

Цікаво, що і в закінчення вступних тактів і в серединній каденції переважає тризивук III щабля, що можна сприйняти, як вираження домінантової функції.

Однак, і весь період, що розглядається, закінчується на тризивуки III щабля з квartoю (тт.11–12). До того ж, перед ним вживано той плагальний зворот за до мажором, яким починається фінал, в результаті чого слух готовий сприйняти *до-мажорний* тризивук як тоніку. Але в останній момент очікуваний звук *мі* гармонізується не *до-мажорним* тризивуком, а *мі-мінорним* (з квartoю). Це свідчить про те, що *до-мажорний* тризивук у даному періоді не виконує роль міцної, непорушної тоніки, характерної для тональності централізованого типу (тонального ладу). Тут наявний лад модального типу, який не має сильного центру, що притягує до себе всі елементи, — ладові опори можуть легко змінювати одну одну. Відносно першого періоду можна казати про перемінність до іонійського — *мі* фрігійського.

На користь модальності «працює» також велика кількість випадків сесундового співвідношення акордів (т.2). На початку т.7 вживається мажор-

* Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1985. С.17.

** Там же. С.50.

*** Про змішані склади див.: Бершадская Т. Лекции по гармонии. С.23, 25–26, 206,

ний тризвук III щабля. Але він використаний модально, оскільки не розв'язується у тризвук VI щабля, як побічна домінанта, — після нього йде тризвук II щабля. Перед мінорним тризвуком III щабля використано S⁴_{6/5}. Велика кількість секундових співідношень діатонічних акордів міститься й у тт.8–10.

Розглянемо коротко виявлення тонального і модального начал в інших розділах форми фіналу концерту для хору І.Караїбиця.

Середина фіналу являє собою побудову з 12-ти тактів з серединною каденцією в до мажорі у т.21. Перші два такти (15–16) подані у ля мажорі, який в обрамленні до мажору звучить яскраво й урочисто (що обумовлено змістом тексту). Склад даного нового багатоголосся — гармонічний, з мелодичною фігурацією в різних голосах, із вживанням *divisi*. Гармонічні функції на кожній четверті добре прослуховуються.

У т.17 відбувається різкий відхід у «блоклавішну» діатоніку. Лінеарне голосоведення набуває більшої сили, але гармонічні функції акордів проявляються досить ясно. У другій побудові середини звучить імітація (ц.80), а потім гармонічний зворот: II–T₆ за до мажором. У двох останніх тактах (26–27) використана гетерофонія, яка завершує середину послідовністю інтервалів м.3–ч.5 (квінту ре–ля можна розглядати як неповний тризвук II щабля за до мажором).

Таким чином, в середині фіналу концерту спостерігається різноманітність складів. У фрагментах гармонічного складу відчувається переважання тонального начала, але в самому кінці виявила себе модальність — використана гетерофонія, відсутня ясна гармонічна функціональність.

Модально виконаний передрепризо: замість домінантової подається натяк на субдомінантову функцію квінтою ре–ля, яка передебуває у секундовому співідношенні з наступною тонікою до мажору (секундове поєднання ладових опор є типовим для модальності).

В репризі фіналу (ц.81) у плані художньої образності відновлюється благосний спокій. Та, у порівнянні з експозицією, в репризу внесені значні зміни щодо складу та ладової організації.

Вступна багатоголосість скорочена: замість п'яти тактів залишено один. З початкового періоду збережено лише першу побудову, однак її каденція змінена — місце діатонічних акордів заступає квартовий ланцюжок домінант: D–(VI)D–DD–D. Друга побудова періоду репризи починається з DD (т.32). Голосоведення стає більш прозорим, посилюється роль гармонічного складу. З т.38 вступила тоніка, яка звучить до закінчення фіналу декілька тактів. Слід зазначити виключно яскравий фонізм до-мажорного тризвука — його світле звучання, що поступово ніби зникає.

Як бачимо з вищезазначеного, в репризі фіналу тональний принцип

ладового мислення переважає над модальним.

В результаті виконаного фактурного і ладового аналізу фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру І.Караїбиця «Сад божественних пісень» можна зробити такі висновки:

1. Даний розділ хорового циклу композитора представляє яскравий зразок змішаного типу складу і взаємодії модального і тонального принципів ладової організації.

2. Якщо казати про ступеневий склад використаного у фіналі ладу, то він — хроматичний, модально-тонального типу.

На завершення відзначимо, що музика фіналу концерту спровалює сильний естетичний вплив на слухача. Висловимо припущення про те, що джерелом цього є сплав різних якостей:

1. В аспекті інтонаційності — поєднання інтонацій знаменного розспіву у хоровому багатоголоску та пісенних інтонацій у партії сопрано.

2. Щодо складу — змішаний монодійно-поліфонічно-гармонічний.

3. У ладовій структурі — взаємодія принципів модального і тонального мислення.

Парадоксальність таких сполучень і викликає надзвичайний естетичний ефект.

О.Берегова (Київ)

СТИЛЬОВА ПАЛІТРА ОСТАННІХ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ОПУСІВ ІВАНА КАРАБИЦЯ

Кінець ХХ століття вносить нові штрихи до образу сучасної людини, які пов'язані зі зміною її ролі в суспільному житті. Зростання ваги наукового знання та орієнтація на інформаційні технології і надкомунікативні системи зумовили абсолютно нове ставлення до людини, котра з елемента, «гвинтіка» соціальної машини поступово перетворюється на справжнього воло-

* Баранова Т. Модальність// Музикальный энциклопедический словарь. М., 1991. С.349.

** Холопов Ю. Гармонія. Теоретический курс. М., 1988. С.160.

*** Там же. С.161.

**** Там же.

даря свого життя. Однак, цей процес в умовах кризового суспільства має

The musical score is divided into two sections. The top section shows four staves (C, A, T, B) with a harmonic progression below them. The bottom section shows four staves (C, A, T, B) with a different harmonic progression below them.

певні особливості. Зокрема, на теренах Східної Європи він супроводжується півторними явищами переваги влади капіталу над духовними цінностями, в результаті чого реальними господарями життя стають бездуховні, але грошовиті й підприємливі особи; трагедію викинутих за борт талановитих людей, чиї здібності та професіоналізм, незатребувані часом, не дають їм змоги бути корисними суспільству; пережитками старої соціалістичної системи і відсутністю чітко налагодженого механізму взаємодії людини з соціальними структурами.

Особливої гостроти набуває проблема заангажованості митця, тобто залежності його творчості і духовного життя від матеріального фактора, що часто примушує творчу людину йти на змову з совістю, продуквати твори низької художньої вартості на догоду невібагливим смакам «замовника». Мистецтво стає предметом купівлі-продажу, значно зростає попит на легкі, розважальні жанри. Серйозне, високе мистецтво потрапляє в опозицію до суспільства, а його зразки існують лише для вузького кола естетів і про-

фесіоналів.

Болісно переживаючи цю ситуацію, українські митці реагують на неї трагедійними концепціями своїх творів. Адже кризові процеси соціуму, а також перебування людини в стані духовної дезорієнтації, перевага ідеї відчуження, страху, смертності індивіду й загибелі всієї людської цивілізації залишають надто мало приводів для оптимізму, спонукаючи митців бути безжалісними викривачами негативних явищ дійності.

Одним із прикладів може служити «Концерт-триптих» для струнного оркестру І. Карабіца (1996), в основі якого лежить трагедійна концепція нівелювання особистості в жорсткому сучасному світі. Для ранніх творів цього композитора був характерний більший оптимізм світовидуття, але зраз, болісно переживаючи негативні зміни в суспільстві, митець не знаходить для себе вирішення проблеми «людина і світ», бачить ситуацію в трагічному, «приреченному» світлі. Людина, роздавлена об'єктивними обставинами, втрачає власне обличчя, а суспільство — свою людяність і духовність, — такий вирок виносить І. Карабіца сучасності. Композитор ніби б'є на сполю, примушуючи людину зазирнути вглиб себе і знайти резерви для відродження.

На мовно-стилістичному рівні «Концерту-триптиха» конфлікт суб'єктивного та об'єктивного виявляється у протиставленні ліричної мелодики підкреслено жорсткій осиннатості й у процесі витискування першого останнім.

Основні образно-інтонаційні комплекси твору складає вже I частина (по формі вона являє собою розімкнену композицію з ознаками синтетності):

1) осиннатість, підкреслено чіткі, жорсткі ритмоформули як уособлення об'єктивної сили, чогось сталої і немінного (невеликий оркестровий вступ, ц. 1, з графічно накресленою прогресією додавання ритмічно пульсуючих голосів і мотивом «постукування»);

2) рухливість і варіабельність — зворотний бік сфері об'єктивного (тема головної партії, яку виконують скрипки на тлі осиннатого супроводу віолончелей. Лаконічна, виразна, побудована із трьох гармонічно зчеплених тризвуків, розташовані на відстані півтона один від одного, ця тема могла би бути основою фугато або фугатного розділу);

3) зачатки ліричної мелодики, поки що максимально об'єктивізованої (тема побічної партії, ц. 7, представлена висхідною гамоподібною мелодією віолончелей на фоні фігурацій других скрипок та за гармоніко-ритмічної підтримки інших груп інструментів, яка дуже нагадує тему Вісли з симфонічної поеми Б.Лятошинського «Гражина». Цей перший ліричний образ у творі, максимально об'єктивізований, може сприйматися як споглядання

дійсності або оповідь про неї).

Об'єктивність характеру тематизму I частини підтверджується також прийомами його розробки. Вже початок твору пов'язаний з розвитком (реальність — це постійний рух): після проведення теми головної партії у других скрипок з'являється quasi протискладення, а тема, що проходить у кожному з голосів, ззвучить то в усіченому вигляді, то в неточному оберненні, то видозмінена інтервалино (розширенна). Протискладення зникає у ц.3, далі окрім елементів теми розвиваються самостійно.

На кульмінації розвитку першої теми головної партії виникає друга тема — терцева, синкопована, яка є варіантом початкового мотиву «постукування» зі вступу. Ця тема ніби зсувається вниз, а її друга половина утворює кластер.

Розробковий розділ I частини (ц.11), що складається з двох епізодів, довічне процес об'єктивізації тематизму. У першому з них розвивається переважно тема головної партії (цц.12–15), а в другому — фонові остиннати ритмопрограми віолончелей і контрабасів, які тепер важко віднайти через розірваність паузами, зміну штриха (pizz. замість col legno), хроматизованість інтонацій та перемінний розмір (цц.16–18).

На кульмінації розробки з'являється друга тема головної партії (вперше вона виникла на найвищій хвилі розвитку — терцева, синкопована, як варіант початкового мотиву «постукування» зі вступу). Її теж важко віднайти: вона виникнується у хідсон усім оркестром, зникають синкопи і мотив «постукування», тема стає підкреслено чіткою, механістичною і продовжує свій розвиток, завойовуючи все нові й нові вершини (цц.19, 20). Здається, тільки зараз відкривається вся сила, міць і безкомпромісність об'єктивного світу, поглиблюється його контраст зі сферою суб'єктивного: тема побічної партії ззвучить ще більш лірично, задушевно, чому сприяє її терцеве «потовщення» альтами (той же процес відбувається і з «альбертівими басами» супроводу, що виконуються тепер I і II скрипками).

Вихором «вривається» перша тема головної партії, яка стає дуже агресивною, після чого з'являється гіпертрофований мотив «постукування». Він ніби стукає в душу, бо II частина твору за образним змістом — це оголена душа, болючі роздуми над трагічною долею людства, підкореного безжалісному світові об'єктивного.

Характеристикою сфери суб'єктивного, своєрідною оазою духовності є II частина. На це вказує вибр альта в якості солоючого інструменту (він відкриває частину після тутінного завершення попередньої).

Трагічна образність альтової каденції, неквапливе разогортання виразної мелодії, яка з частими зупинками і ніби з зусиллям здіймається до найвищої точки, є початком нескінченного руху поліфонічно переплетених го-

лосів. Строфічна структура частини умовно поділяється на 4 фази розвитку, відокремлені одна від одної майже класичними кадансами.

Для першої фази є типовим хвилеподібний рух голосів з неширокою інтервалікою. Друга — навпаки, дає приклад супутньо інструментальної мелодики з ходами на септиму, нону та інші широкі інтервали (іноді — 2–3 підряд в одному напрямку). Поліфонічне «плетіння» голосів поступається місцем більш чітко оформленій гармонічно-акордовій фактурі (цц.35–38).

Третя хвиля розвитку, інтонаційно споріднена з першою, виводить звучання до кульмінаційної точки, де замість інтонацій оповідного характеру, що відзначали початок частини, з'являються підкреслено декламаційні і патетичні (ц.42). Повтори звука до із заключним пунктирним стрибком на кварту — не що інше, як трансформація верхнього голосу у вищезгаданих кадансах. Цей короткий мотив протягом II частини витримує низку образно-інтонаційних перетворень від просвіленого, потім піднесено-патетичного до скорботно-приреченого (ц.44), що викликає асоціацію з видозмінами лейтітонації «Прелюдів» Ф.Ліста.

Остання, четверта фаза розвитку гальмує, заспокоює пристрасті попередньої, синтезуючи обидва типи інтервального руху (пошибельний та широкими ходами) і являючи собою майже безперервне кадансування.

Своєрідною аркою до початку частини стають її останні такти, де вступає скрипка соло (цц.47–48). Її фрази носять яскраво декламаційний, з відтінком нерішучості, характер, будучи одночасно ще й варіантом «літівського» мотиву (в оберненні й без пунктиру):

Флажолети скрипки у заключному двотакті II частини сприймаються, як відлуння тієї складної внутрішньої роботи і невимовних душевних мук, що наповнювали частину трагедійним звучанням.

Суперечка між двома протилежними світами — об'єктивного і суб'єктивного — поглиблюється в III частині, хоча вона не вносить принципово нових моментів до інтонаційно-образної концепції твору і спирається на вже викладені у попередніх частинах комплекси засобів музичної виразності. III частина синтезує і принципи роботи з тематизмом, розпрощені у попередніх розділах твору.

Особливого значення тут набуває остиннатий елемент:

Він поєднаний, з різко акцентованими акордами (цц.48–53) і символізує механістичність та агресивність. Подібно до I частини, початок третьої сприймається не як експозиційний розділ, а немов розробка, раптове «включення» у загальний рух.

Крім подібності у характері звучання, III частина має більш тісні інтонаційні зв'язки з першою. Так, у ц.54 чуємо відгомін першої теми головної партії:

протискладення до першої теми головної партії (т.2, ц.2), а піцикнатий розділ III частини (цц.66–70) може вважатися логічним продовженням другого епізоду розробки I частини (цц.16–18). Є навіть своєрідна автоцитата — зустрічний рух голосів на кульмінації (порівняймо тт.3–4 ц.60 і тт.5–6 ц.10).

Характерно, що тематизм, пов'язаний зі сферою об'єктивного, у III частині стає менш індивідуалізованим, спирається на загальні форми звучання, а тематизм суб'єктивної сфери все більше індивідуалізується. Так, основні композиційні функції покладені на остинатний елемент і шалений ритм, ліричні ж епізоди відзначаються появою широкого розспіваної мелодії, ламаної численними хроматичними ходами. Взагалі, у творі спостерігається процес мелодизації лірико-суб'єктивної сфери від простої гамоподібної теми споглядалого характеру в першій частині через глибоко особистисне внутрішнє переживання другої — до відкритої щирої мелодії вокального типу в третій.

Рух зазначення іntonaciйно-образних шарів відбувається через різке, на манер кінематографічного монтажу кадрів протиставлення остинатно-ритмічного та мелодичного епізодів. Ось схема форми III частини (форма не може трактуватися однозначно: вона змішана з ознаками сонатності, рондельності, концентричності, динамізованої тричастинності):

A B A' C A'' B'' coda
(остин.) (лір.) (pizz.) (кульм.)

Друге проведення ліричної теми «потовщується» спочатку секстакордами, потім нонакордами (подібно до того, як звучить у терцію побічна партія I частини в репризі), поєднується з жорстким остинатним супроводом і, не витримавши натиску злої сили, підкоряється їй, розчиняючись у загальному ритмі. Натомість активізується сфера об'єктивного, набуваючи нових форм.

Зокрема, втрачається звуковисотність (алеаторичний епізод цц.82–85), на перший план виходить ритм, акцентуація. Кульмінаційне проведення остинатної теми (цц.86–89) остаточно переконує в перемозі об'єктивного над суб'єктивним. Залишається лише знак, спіл людської душі, про що свідчать «бесплотні», примарно-фантастичні флаголети скрипок наприкінці твору (ремінісанція завершення II частини).

Таким чином, вибудовується непроста концепція «Концерту-триптиха». Обидва світи — об'єктивний і суб'єктивний — не можуть трактуватися однозначно: вони багатобарвні й мінливі. Об'єктивне водночас незмінне (остинатні

ритмоформули) і мінливе (поліфонічно рухливе, схильне до динамізації і трансформації). Суб'єктивне представлене безліччю відтінків (споглядання-оповідь, піднесення-патетика, скорбота-приреченість тощо), в результаті протистояння об'єктивному потрапляє під його владу, індивідуальне «розчиняється» в загальному. Трагічна ідея втрати людиною власного обличчя об'єднує всі три частини концерту, роблячи його справді монументальним триптихом.

Серед стилістичних засад твору виділяються:

1) класичне трактування циклу з темповим контрастом швидких I і III та повільній II частин;

2) ознаки сонатної форми в I частині (тональний план експозиційного розділу переконує у наявності в структурі I частини «Концерту-триптиха» ознак сонатної форми: домінуючою тональністю головної партії можна вважати до мінор, побічна ж звучить у тональності ля мінор з переходом в однотерцевий ля-бемоль мажор), інших класичних форм в III частині (рондельності, концентричності тощо);

3) іntonaciйні зв'язки I і III частин, поліфонічні прийоми роботи з тематизмом;

4) опора на функціональну тонально-ладову гармонію.

За цими та іншими параметрами «Концерт-триптих» І.Карабиця можна віднести до неокласичної тенденції сучасної музичної творчості. Використання у творі прогресивних прийомів гри і технік композиції (зокрема, алеаторики), стилізованих алюзій до творів Б.Лятошинського, Ф.Ліста, Д.Шостаковича є ознаками постмодерністського типу мислення.

Зовсім інші стилівські орієнтири представлені в пантеїстично-спогляданальному творі І.Карабиця «Music from Waterside» (1994).

Цей твір дає досить яскраве уявлення про творчість митця останнього періоду. В ньому узагальнюються внутрішньо суперечливі моменти попередніх пошукув, підтверджуються філософська націленість творчої натури композитора і незамуленість вічних ідей, які переповнювали митця. Особливе ставлення до природи і схильність до медитативних раздумів, що виробилися в ранній період творчості І.Карабиця (зокрема, в період захоплення східною філософією, в результаті чого з'явилася вокальний цикл на вірші японських поетів), по-новому розкриваються в 1990-х роках.

Твір «Music from Waterside» для скрипки, флейти, кларнета, фортеці та ударних, написаний в 1994 році під час перебування композитора в Нью-Йорку (місце, де він мешкав, мало назуви «Waterside Plaza» — звідси назва твору), передає сум за батьківщиною, думи «про вічне, про людське і про наївницу втіху в єднанні з природою», як зазначено в автографській програмі. Враження композитора від природи сколихнули цілу гаму

почуттів, і кожна з чотирьох частин циклу — «Одиноке дерево», «Раптовий вітер», «Поклик птаха», «Про що співала ріка» — це не просто пейзажна замальовка, а ще й характеристика миттєвостей настрою, станів людської душі.

У цьому прагненні передати безпосереднє враження від того чи іншого явища І. Карабиць наслідує традиції імпресіонізму (що, до речі, виявляється і в тяжкій до мініатюрних форм, і в програмних заголовках до кожної частини — як у Дебюсса). Сама ж символіка образів твору супто романтична. Кожний образ має свою, вже усталену в мистецтві семантичну пару:

одиноке дерево — самотність;
вітер — буря почуттів, символ перемін;
птах — свобода;
ріка — плин часу, вічність.

Композиційне втілення такої образності здійснюється за допомогою принципу монотематизму, основою якого є філософський закон єдності і боротьби протилежностей. Найкраще простежується цей принцип на рівні інтонаційно-тембрової драматургії.

Так, провідну роль у творі мають 2 тематичні утворення: секундове «розгойдування» у кларнета (тт.1–2) і мотив із септим, зчеплених у протилежному русі на відстані тритона (т.1 ц.1 — партія флейти). Ці тематичні ядра — немов два боки однієї медалі, адже інтервал септими є оберненням секунди і навпаки. Спорідність «будьдельного» матеріалу початкових тематичних зворотів пояснює їхню неконтрастність в образному плані: доповнюючи один одного і розгортуючись у неквапливому русі, ці елементи створюють спойлений, споглядальний образ із легким серпанком смутку, а закінчення майже кожної фрази секундовими «зітханнями» породжує відчуття якоїсь непевності, приголомлюючої самотності.

З зміною споглядальної образності на контрастну сферу стихійно-агресивних, поривчастих настроїв (II частина) на свою протилежність перетворюється й інтонаційна сфера: неквапливо-оповідне секундове «розгойдування» кларнета з I частини (1-й мотив) змінюється тривожним тримолюванням скрипки і кларнета на початку II частини, а інтервально-акордована фактура фортепіано акумулює в собі не лише септими і тритони як різновид 2-го мотиву I частини, а й усі види секунд — малу, велику, збільшенну з тенденцією їх кластероподібного накладання (цц.1–2). Іншими словами, партія фортепіано — це «згустка» інтонаційних зворотів I частини, єдність яких вступила в протиріччя сама з собою.

Наскрізним у II частині є ефект звуконаслідування вітру, який створюється багатьма прийомами інструментальної гри: специфічним звучанням тарілок, «поривами» і «слетами» фортепіанних пасажів, «завинання-

ми» дерев'яних духових і скрипки тощо.

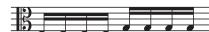
На новому етапі розвитку початкових тематичних утворень знайоме з I частини секундове «розгойдування» стає основою теми птаха, за усталеною в композиторській практиці традицією дорученої флейті (початок III



частини, цц.1–2), а мотив із двох септим — прекрасної скрипкової мелодії (ц.3, звучить в оберненні).

Музична тканина III частини розшаровується на 3 самостійні лінії: скрипкова мелодія та гармонічний каркас фортепіано (вони ведуть своє походження від пізньоромантичної образності), які звучать на тлі фігураційно-фонового матеріалу флейти, кларнета і вібрафона. Введення цього ударного інструменту замість тарілок і літавр, використаних у II частині, значно пом'якшує звучання, вкупі з дерев'яними духовими створює особливий тембровий ефект, що наслідує курпікання птахів.

На заключному етапі монотонаційного розвитку і узагальнення різних



типу тематизму обидва мотиви I частини набувають особливої ваги: мотив із двох зчеплених септим, яким починається IV частина, звучить в оберненні та ритмічному збільшенні, «розпоршений» між партіями скрипки, флейти і кларнета (1 т. до ц.1), а секундовий мотив трансформується в тему ріки (ц.1 і далі). В партії фортепіано спочатку з'являється інтонаційне тло — імітація плину ріки. Інтонаційний макарон цього фону утворює остината трихордна послівка (використання трихордів — безлівтонових звуко-



рядів, які є прообразами одного з найдавніших ладів — пентатоніки, символічно вказує на древню, скончану історію співучої ріки):

Власне тема ріки, початкові звороти якої з'являються спочатку у кларнета і скрипки та лише потім — цілком — у партії флейти (ц.1), містить елементи обох мотивів — секундового і септимового (септима для зручності нотується, як зменшена октава).

В ц.3 контрапунктом до цієї теми вступає скрипка з мотивом із септим у «чистому» вигляді. Далі тема ріки тимчасово зникає, залишаючись лише окремі її звороти у скрипки і кларнета й фортепіанне остиннато (ц.3 з т.3).

Замість неї в партії флейти виникають треплі на довгих звуках, подібні до тих, що були у флейтовій каденції на початку III частини (цц.3–5).

Раптово зникає вже звичне фортеціанне тло (2 т. до ц.6), і в цій ниші надзвичайно рельєфно звучить мелодія флейти, а точніше — синкопована ритмоформула з II частини, забагачена початковими звуками теми ріки.

В ц.8 у флейті знову з'являється тематизм каденції III частини, на цей раз — пасажі «клепти». З ц.9 починається поступова підготовка кульминації IV частини: «потовщується» фактура, підсилюється динаміка тощо. Кожний інструмент грає свій варіант остинатного супроводу теми ріки, утворюючи рухливу сонорну пляму. Звучання індивідуалізується в ц.11 з появою характерного тембру металевих тарілок та експресивних фортеціанних поривів сплесків, що нагадують про II частину твору — «Раптовий вітер». Ц.12 — пік кульминаційного розділу.

Повернення фігураційно-фонового матеріалу фортеціано, цього разу у кришталево-чистому верхньому регистрі, знову встановлює ілюзію плину ріки, символічного плину вічності, в якому тонуть усі бурі та пристрасті.

Тема ріки проходить у ритмічно зближенню вигляді та усіченій у кларнета і флейти, а у скрипки — септимовий мотив із I частини (цц.13–15). Зі вступом флейти з ритмоформулою II частини плин ріки знову завмирає.

Детальній іntonаційно-тембровий аналіз IV частини і всього твору дає можливість розкрити її авторський підтекст і зрозуміти, про що ж співала ріка. Використані в IV частині іntonаційні, ритмічні, темброві, фактурні елементи усіх попередніх частин підказують, що ріка «оповідала» про одиноче дерево і раптовий вітер, про птаха і навіть про саму себе, тобто, про вічні істини, на яких тримається цей світ. Усі вони мають єдиний першопочаток, вони видночать рухливі та незмінні, що й підкреслює іntonаційна драматургія твору з використанням принципу монотематизму.

На рівні композиційної драматургії теж спостерігаються цікаві закономірності, зокрема, тенденція руху від більш чітких, завершених структур до відкритих, розімкнутих, спрямованих у безмежний простір (характерне звучання вібрафона в кінці III частини або містичних дзвіночків у коді IV частини). Саме на цьому рівні в творі I.Карabiця простежується популярна наприкінці ХХ століття ідея діалогу епох, що виявляється у варіантно-варіаційному чергуванні протилежних за суттю типів логічної організації музичного матеріалу.

Так, будова I частини спирається на зіставлення двох різних типів викладення: поліфонічного з характерною самостійністю кожного голосу і компліментарної ритмікою (початок твору, цц.1, 3–5, кінець ц.6, ц.7) та гомофонно-гармонічного у вигляді триголосних співзвуч (ц.2, початок ц.6). В основі поліфонічних розділів лежить почерговий розвиток секундового та септимово-

го елементів, гомофонні ж базуються на перетвореннях мотиву з септим і закладеного в ньому триtona.

Найбільш складною й функціонально вагомою у творі є друга частина, яку написано у формі, що імітує три-п'ятичастинну. В наведений никаке схемі буково A позначені розділи, в яких розвивається переважно ударна функція фортеціано з опорою на вказану ритмоформулу, а буково B — поліфонізовані епізоди скрипки, флейти, кларнета і фортеціано, як продовження тенденції перегукування голосів з першої частини:

Цікавим з точки зору драматургії є заключний розділ А', який виконує одночасно функції репризи і коди. Репризіність виявляється на рівні:

— тембріу (звукання тарілок, фортеціанні пасажі нагадують початок твору);

— тематизму із синтетичним поєднанням принципів розвитку обох розділів А і В та перестановою функцій інструментальних груп (проводна ритмоформула II частини виконується на фортеціано, а скрипкою, флейтою і кларнетом, причому вона забагачується поліфонічними прийомами перегукування голосів. Фортеціано доручені подовжені ноти, які на початку твору грали вказана група інструментів).

Ознакою коді є загальний характер руху голосів з тенденцією до уповільнення, завмирания.

II частина — кульминаційна за багатьма параметрами:

1) тембрівм — до інструментального тріо I частини (скрипка, кларнет, флейта) додаються ударні та фортеціано, яке здебільшого теж виконує функцію ударного інструмента;

2) ритмічним — чіткість ритму кожної партії, часті повтори, зупинки (пазузи) I частини змінюються суцільним потоком ритмічного руху в другій; особливого розвитку набуває синкопований ритм у партії фортеціано;

3) динамічним — поступове хвиленоподібне накопичення напруги приводить до розгорнутої кульминації екстатичного характеру (цц.10, 11).

Зміщення драматургічної кульминації циклу близьче до початку твору (вона припадає на II частину — «Раптовий вітер») дозволяє авторові зробити акцент на стані спокою і споглядальних настроях.

Милування природою з легким серпанком смутку-ностальгії, наділення образів природи людськими рисами, медитативно-філософське їх переосмислення — ось характерні риси твору I.Карabiця, укорінені в основах української ментальності.

ПРО ПОЛІФОНІЮ В ДРУГІЙ СОНАТИ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ І ФОРТЕПІАНО ІВАНА КАРАБИЦЯ

Творчий шлях Івана Карабиця в сучасному мистецтві був яскравим, але, на жаль, нетривалим. На початку 1970-х років нещодавній випускник консерваторії, І. Карабиць одразу заявив про себе як цілком сформований митець з цілісною системою художньо-естетичних принципів. Його творчі досягнення збагатили вітчизняну музичну культуру, суттєво вплинули на розвиток окремих жанрів (зокрема, на відродженнях хоровий концерт).

Необхідно зазначити, що творчий доробок І. Карабиця вивчену ще не достатньою мірою. Його музика стала об'єктом дослідження у монографії Г. Єрмакової^{*}, у статтях і рецензіях, присвячених окремим творам композитора — це роботи М. Гордійчука, О. Зінькевич, М. Нестєлької, В. Сумарокової та ін. Крім цього, до творчого доробку І. Карабиця звертається музикознавці, які вивчають різноманітні проблеми розвитку української музики другої половини ХХ століття (див., наприклад, праці О. Зінькевич, Г. Конькової, В. Кліна, В. Іванченка)*.

Вчені звертають увагу на поліфонічність музичного мислення І. Карабиця, яка виявляється на різних рівнях ієрархічної системи музичного твору. Аналізуючи Концерт №2 для фортепіано з оркестром, Г. Єрмакова відзначає, що його фортепіанна «фактура стає пластичнішою і поліфонічно багатовимірною». З повним правом це твердження можна віднести не тільки до зазначеного концерту, але і до інших творів 1970-х років, де поліфонія є вже стилюзою ознакою композиторського почерку.

Саме на початку 1970-х років композитором здійснюються активні пошуки поліфонічних засад, спрямованих на розкриття концептуальних художніх задумів. У ці роки створені: Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божествених пісні» (1971), Концерт №2 для фортепіано з оркестром (1972), Струнний квартет (1973), Симфонія №1 «П'ять пісень про Україну» (1974). Серед цих творів є й ті, що принесли І. Карабицю славу і стали значним явищем української музичної культури.

Для дослідників творчого доробку композитора є дуже важливим проникнення у «святія святих» творчого процесу даного періоду, коли відбувалося формування стилю митця. Саме тому в даній статті увагу буде зосе-

реджено на Другій сонаті для віолончелі і фортепіано І. Карабиця (1972). Цей твір дає ясне уявлення про трактування композитором поліфонічних принципів та про індивідуальну форму втілення типових рис сучасної поліфонії.

Як відомо, з другої половини ХХ століття поліфонія все глибше проникає у гомофонну музику, суттєво впливаючи на її смислові та виразові можливості. В інструментальних творах Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, М. Скорика, Є. Станковича, Ю. Іщенка (особливо в сонатно-симфонічних циклах) поліфонія є чинником формування і розвитку тематизму, одним з найважливіших засобів розкриття образного змісту.

Твори І. Карабиця також демонструють цю тенденцію. Зазначимо, що навчання у видатних самобутніх митців сучасності — композиторів поліфонічного складу мислення Б. Лятошинського і М. Скорика — сильно вплинуло на творчий метод І. Карабиця. Він прекрасно усвідомлює неви-черні можливості поліфонії. Ретельно відбираючи поліфонічні структури, що існували протягом століть, І. Карабиць надовго їх сучасним строєм іntonування та індивідуально-неповторною авторською лексикою. В трьох симфоніях, квартеті, фортепіанних прелюдіях, ораторіях, хоровому концерті — тобто в творах різних жанрів композитор застосовує різноманітні прийоми імітаційної, контрастно-тематичної та народно-підголоскової поліфонії.

Багаторічне її тлумачення у процесі розгортання образного змісту демонструє Друга соната для віолончелі і фортепіано (1972). Вона написана в одночастинній циклічній формі зі вступною Прелюдією та завершуючою



«Постлюдією». Прелюдія для віолончелі соло відроджує бахівську традицію і одночасно відповідає сучасній тенденції суб'єктивізації авторського висловлювання.

З кінця 60-х років ХХ століття в музиці складається «монологізм як специфічна категорія інструменталізму» (А. Уткін). Монологізм виявляється на рівні «героя» — солоючого інструмента — і сприймається як мова від імені героя, который ототожнюється з самим автором. Яскравим підтвердженням цьому слугують каденції, переміщені на початок творів (наприклад, у Другому скрипковому концерті А. Шнітке), а також розгорнуті сольні епізоди симфоній і концертів (у Д. Шостаковича, Б. Чайковського, Б. Тіщенка, М. Скорика). Не випадково І. Карабиць дає суттєве уточнення: Прелюдія quasi cadenza.

Двочастинна структура Прелюдії ускладнюється принципом сонатності. Контрастне зіставлення двох тем: суб'єктивно-психологічної та імпе-

ративної, активно діючої — сприймається, як різні прояви авторського «я».

Фази сходження головної теми з глибин звукового поля («свідомості, що пробуджується») народженні початковим лейтмотивним імпульсом — зчепленням двох вихідних кварт (зменшеної й чистої) та малої терції. Цей мотив (а також тематичні утворення, що проростають з нього) відігравати має найважливішу роль у драматургічному розвитку сонати.

З самого початку поліфонія виступає як засіб заглиблення в емоційно-смислову сутність образу. Лінеарне просування теми-мелодії створює багатоманітні інтонаційні зв'язки, які виникають із сполучення широко «розкиданих» тонів розщепленої звукової лінії. Поліфонічні формулами прихованого багатоголосся, а також сам тип melodичного розгортання в Прелюдії сходиться до бахівських сонат і спотіє для скріпки та віолончелі соло.

Ритмічна рівність руху вісімками є оманливою. Мотивні малюнки різni за часомзвучання, нерегулярна акцентність, а також агогічні прийоми — все це створює внутрішньоструктурну асиметрію, характерну для поліфонічного тематизму.

При явній імпровізаційній вільноті руху весь процес експозиційного становлення головної теми відзначається конструктивністю. В структурі теми виявляється варіантна повторність з репризним замиканням (aa1ba — в I ч.; ba1b1 — в II ч.). Суто поліфонічний прийом: лейтмотив і його дзеркально-ракохідна інверсія обрамовую широку хвилю розвитку першого елементу теми (в II ч. Прелюдії).

Другий елемент головної теми Прелюдії викликає асоціації з моментом духовного пробудження, він вносить «мотив сумніву». Це внутрішній інтелектуальний діалог, який у сучасній музиці є основою монологічного принципу висловлювання. Діалогічність виникає у чергуванні різноспрямованих мотивів — виразних декламаційних зворотів (з опорою на кварту — в одніх; на зменшенні і великих септимах — в інших). Інтонації вигуків прориваються у перекиданні звуків на широкі інтервали (м.9, зб.8 та ін.).

Алегро (арена драми) написано в сонатній формі з антитезою тем-образів, їх зіткненням. Для розкриття драматичної колізії, поряд з іншими засобами, тут широко використовується поліфонія. Індивідуальне обличчя головної теми (фортепіано) формується тріольним ритмічним імпульсом і експресивними інтонаціями зменшених кварт і й октави (у подальшому воно трансформуються у терцію, нону). Фактурний обсяг створюється за допомогою поліфонічного дво-триголося комплементарного типу з вірапленням прямих і дзеркальних імітацій окремих зворотів, з розширенням звукового поля, з рігестровим віддаленням тематичних елементів. В експозиційний розвиток головної теми Алегро (на основі варіантної повторності) неодноразово вводиться лейтмотив з Прелюдії (тт.8, 14, 15, 24, 28, 30 та

ін.), який поки що не вносить конфронтації.

Варіантно-розвиваюче проведення теми у віолончелі (тт.17–24) збагачується мелодичним контрапунктом фортепіано, підтриманим гармонічними співзвуччями. В кульмінаційному проведенні драматичне напруження підкреслене гармонічною фактурою, міцними акордами фортепіано (тт.27–31, 34–36). Перед побічною партією намічена «опозиція» головних тем Алегро й Прелюдії, яка поспільється при подальшому розвитку і призведе до їхньої смислової трансформації.

Лірична тема побічної партії Алегро втілює сферу ідеально-прекрасно-

A	B	A ₁	B ₁	A ₂	A
цц.1–3	цц.4–5,	тт.3:4;	цц.8–9	цц.10–11	ц.12
поч. ч.6	ч.6, ч.7				

го. Виразна кантилена у віолончелі іноді підтримується короткими поспівками фортепіано. Подальший розвиток цієї теми здійснюється поліфонічними засобами. У другому проведенні лірична тема інтонаційно поглибується, стає фактурно об'ємною (тт.52–56). Рух основного melodичного голосу рельєфно підкреслений за допомогою контрастного контрапункту з вертикальним потовщенням. В цілому, характер звучання ліричної теми драматизується.

Центром концентрації поліфонічності стає розробка сонати (Allegro assai). Тут поряд з контрастно-тематичним контрапунктуванням використовуються стрети як імітаційно-поліфонічні форми тематичного концентрування. Стрімке сходження головної теми (викладено в октавному подвоянні у фортепіано) у високий рігістр спрямоване до двоголосної стрети. Після неї слідує «контрагрумпмент» — це тема побічної партії у вигляді триголосної стрети (з часовим стисненням вступу голосів до обох вісімок). Стретно-імітаційне викладення і динаміка f посилюють позиції протиборствуючих тем-образів та їх протистояння.

Наступний етап драматургічного розвитку здійснюється за допомогою контрастно-тематичного контрапунктування тем-образів. Кантилена побічної партії у віолончелей (в ритмічному збільшенні) супроводжується «тотальним контрапунктом», що розвиває інтонації теми Прелюдії і головної теми Алегро. Прийом різноважного контрапунктування оголює конфлікт образних сфер сонати, дає їх зіткнення. Далі у новому сполученні лірична тема дана вже у початковому вигляді, а варіантно змінена головна тема втрачає риси тотальності.

Останній розділ розробки (meno mosso) починається з потаємного звучання основного мотиву головної теми. Його змінює колишня лірична тема, яка втілює спускання, іреальність, хибкість. Її викладення у віолончелі

соло (на pp) переривається «виплескуваннями» інтонацій основних тем Прелюдії і Алерго. «Уламки» ліричної теми остаточно «змітаються» раптовим вторгненням грізної сили — контрапунктом образно-трансформованої теми Прелюдії і перетвореної головної теми Алерго. Це трагічна кульмінаціясонати.

Тема Алерго зберігає свою опізнавальну ознаку — тріольний ритмічний імпульс, який періодично повторюється, чергуючись із ритмично збільшеними звуками мелодії. В цьому контрапунктичному поєднанні імпровізаційна тема Прелюдії набуває зловісно-наступального характеру. Вільність її метроритму знакас, мелодія укладається у жорстку ритмічну схему тридольності. Подальше перетворення теми надає їй «набатного»звучання: мелодичну лінію пронизує остинантна фігура оберненого пунктуиру (в поєднанні зі «звінами» у партії фортепіано). Величний траурний хорал (Maestoso) на інтонаціях ліричної теми (в римічному збільшенні) дає розв'язку конфлікту.

Ідея поліфонічного посилення, досягнення нової смислової якості знаходить своє продовження у заключній «постлюдії» (andante rubato), яка сприймається як авторська «післамова». Теми Прелюдії проводяться тут у скороченому вигляді. Насичене поліфонією Алерго сонати зумовлює необхідність поліфонічного викладення тем у «постлюдії» — віблончельного соло тут все не достатньо. Прихована діалогічність тематизму стає явною. Так, другий елемент теми постає у поліфонічному триголосі. Сольна мелодія розщеплюється на два голоси, трансформується у темброво-контрастний діалог (віблончель і фортепіано), скріплений басовим контрапунктом (A — 3 — Прелюдії, Б — 3 «постлюдії»):

Отже, для сонати характерна процесуальна роль поліфонії у розгортанні неполіфонічної форми, а також драматургічне трактування імітаційних і контрастно-тематичних утворень. Поліфонічні засоби слугують формуванню тематизму твору. Подальший варіантний розвиток темздійснюється шляхом наповнення фактури «контрапунктичною плоттю». Контрастно-тематична поліфонія є головним рушійним фактором драматургічного розвитку в сонаті. Теми постають у контрапункті в новій образній якості, трансформуючись у поліфонічному протиборстві.

В цілому, в Другій віблончельній сонаті І. Карабиця, як і у більшості його творів, написаних пізніше, поліфонія є невід'ємною складовою стиліової системи композитора. Її різноманітні прояви мають індивідуалізований фор-

* Йдеться, зокрема, про вид.: Єрмакова Г. Іван Карабиць. К., 1983; Зінькевич О. Динаміка оновлення. Українська симфонія на сучасному етапі в світі діалектики традицій і новаторства (1970-ти-початок 1980-х років). К., 1986; Іванченко В.Г. Українська симфонія ХХ століття: чинники та наслідки змісту. Донецьк, 2002; Сумарокова В. Віблончельна творчість І. Карабиця

ми, властиві творчому методу митця.

І. Савчук (Київ)

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ГРА У ТЕКСТИ 24-Х ПРЕЛЮДІЙ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ІВАНА КАРАБИЦЯ

У мистецькому коловороті другої половини ХХ століття створилася наступна ситуація — все, що ми бачимо та чуємо, ми вже десь чули або могли споглядати. Для сучасного митця основним способом побудови художнього тексту є творення його з цитат і ремінісанцій інших текстів.

Ще на зорі модерністичного мистецького спалаху пioner вивчення інтертекстуальних смислів М. Бахтін у хрестоматійній праці «Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості» відзначив, що крім «відтвореної» митцем дійсності він, майстер, апелює також до попереднього (стилістично) і сучасного йому мистецтва, з яким знаходиться у постійному «діалозі»: «...навіть минулі, тобто породжені в діалозі минулих століть, змісті ніколи не можуть бути стабільними (назавжди завершеними, кінцевими) — вони завжди будуть змінюватися (оновлюватися) у процесі поступального розвитку діалогу. У будь-який момент діалогічного розвитку існують величезні, необмежені маси призубитих смислів, але у певні моменти подальшого розвитку діалогу, по ходу його, вони знову пригадаються й оживуть в оновленому (у новому контексті) вигляді*.

Митець починає гру — з цитат і ремінісанцій фольклору, джазу, з апелюванням до смислів музичних набутків минулих епох тощо. Гра настільки заворожує, що Томас Манн вкладає у вуста Адріану Леверкуну хрестоматійну сентенцію-кредо: «Можна підняти гру на вищу ступінь, граючи з формами, про які відомо, що їх написило життя**.

Майстер у власному музичному полотні грає в життя. При визначенні екзистенційних смислових моделей творчості вражає саме розмаїтість ігрових екзистенційних проявів. Очевидно, що принцип поєднання різних смислових моделей є домінуючим, а розкриття глибоких екзистенціально-

* Єрмакова Г. Іван Карабиць. С. 14.

рефлексивних втілень майстра нами повинно розглядатися саме через такого роду гру. У музичному просторі подібний «роздокувальний» принцип проливає світло, з одного боку, на безпосередні запозичення та алюзії, а з іншого — відкриває пласт цікавих можливостей, таких як варіантна новація на давно відомі загальні теми і структури (зіставлення типологічно подібних явищ — творів, жанрів, напрямків), право розкодувати глибинні симболові зв’язки аналізованих текстів, їх міфотворчий, психоідеологічний, соціально-прагматичний зріз, вивчати нашарування художніх систем, зокрема, творчу еволюцію автора як його діалог із самим собою і культурним контекстом, проливати світло на диспозицію «митець та соціум», адже у ХХ столітті, як ніколи раніше, вплив соціокультурних зламів не був таким катартично-строфічним.

Однак варто зауважити, що запечатлена нами методологічна сфера досить широка і у чомусь суперечлива, конкретний контекст у ній, щодо виявлення тих чи інших особливостей, істотно видозмінюється в залежності від теоретичних і філософських передумов, якими керуються у своїх дослідженнях кожен учений. Загальним для усіх слугує постулат, що кожен істинно мистецький текст є «реакцією» на попередні тексти. Бо, як «влучно» зауважив У.Еко, якщо в тексті немає інших текстів, то це не є мистецький текст.

Російський дослідник А.Жолковський пропонує наступні типологічні контексти, врахування яких є об’єктивно необхідним, а саме:

- конкретний підтекст, з яким грає твір;
- жанр, у якому він написаний і який він мовби намагається обновити;
- увесь спектр інваріантних для автора мотивів, що модифікуються митцем;
- сучасний контекст, часто-густо соціокультурний, у відповідності з яким формується даний текст;
- глибинний (міфологічний чи психологічний) архетип, який реалізується у творчості, можливо з новаторськими варіаціями;
- увесь (авто)біографічний текст життя і творчості майстра*.

Рената Лахман у передмові до праці «Мнемотехніка і подібність» висуває поняття *лам’ять тексту*, відповідно до якого простір пам’яті в дійсності є не простором усередині тексту, а простором між текстами: «Пам’ять тексту — це його інтертекстуальність»**. Очевидно, в інтертекстуальній інтеграції ми відшукуємо модель пам’яті, а симеси можуть бути інтегровані в різні моделі пам’яті, різні культурні спільноти (відбуваються мовби відштовхування від попереднього тексту, трансформація, як освоєння симесів тексту через дистанціювання, розуміння культури і пам’яті, для якого програмним є склерованість, направленість у попередню культуру

тощо).

При перенесенні задекларованих методологічних постулатів з літератури на музичне тло очевидно, що інтертекстуальні методи якнайкраще, з позиції нашого постмодерністичного часу, розкриють суть парадигми «митець-твір-буття». Адже існує море контекстів, зачепивши які ми зміноємо цілі пласти уявлень про те чи інше явище — інтертекстуальна сфера є рівнем імпліцитного тексту, чи, інакше, — «...місцем динамічного множинного структурування змісту...», де перетинаються даний текст і чужий***.

Спробуємо здійснити аналіз такого рівня на прикладі «24-х прелюдій для фортепіано» Івана Карабія, звертаючи увагу на психоідеологічну сферу з її баґаточім спектром інтертекстуальних запозичень за наступними, зведеними на основі вище викладених розмежувань, чинниками, а саме:

- конкретне стилістичне підґрунтя, до якого апелює митець у циклі;
- жанровий зріз, з яким композитор мов би «грається» та намагається обновити, — у широкому контексті — коло музичних структур, що модифікуються митцем;
- психо-соціальний контекст — майстер та соціум, у відповідності до чого формується даний текст.

Звернення композитора до 24-х прелюдій як «книги життя», очевидно, створило музичний «архетип», де комплексна гра з повним тональним спектром вносить глибокі симболові координати при розкодуванні симесів. З’явившись в надрах культури бароко, з її інтовертивною психоідеологічною сферою, така жанрова модель відновилась у ХХ столітті (циклі Д.Шостаковича, П.Хіндеміта, М.Скорика, Р.Щедріна, В.Бібіка тощо).

Звернувшись до цього циклу, ми спробуємо, перш за все, сконцентрувати увагу на розмаїтті різностилістичних пошуків композитора, які відкриваються при детальному розкодуванні строкатих образів-станів, що увібрали чи сконцентрували у собі баґатий спектр стилістичних вирішень. Термін «гра» якнайкраще підходить до вимальовування численних екзистенціальних обрисів. З одного боку, він відбиває те, що асимілювалося новітньою літературою від гессівської «Гри в бісер», адекватно передаючися в інші мистецькі сфери, де гра — це інтертекстуальність, а гра «в бісер» — це гра в життя. З іншого боку, юдейсько про потужний філософсько-культурологічний зріз, для якого вираз на зразок «життя — це гра» є практично аксіомою. А тому гра в стиль, гра в жанр тощо — це є складові великої гри, що направлена на відтворення відповідних екзистенціальних (як і у даному випадку) модусів у мистецькій канві.

Автор, передаючи динаміку існування героя, використовує практично

усю європейську стилістичну базу не тільки останнього, ХХ століття, але і стилістичні ознаки та алізії поліфонічного, класичного, романтичного способу упорядкування музичної тканини. При цьому цикл поєднує у собі різнобарвні музично-психологічні градації, об'єднані в одне ціле, яке піддається розвитку від простого до складного, від явного до уявного.

Цикл акумулює вишукану гру екзистенціальних змістів. Структуруючий його стилістичне насичення, ми віднайшли основні сфери «тексту в тексті», що найбільш яскраво виявлені у творі, а саме: одухотворений ліризм, фантастичність, ареальність, експресіоністичний трагізм, дієвість, іронія та сарказм. Образне насичення кожної із сфер прояснює стилістичні перевтілення. Очевидно, майстер «бавиться» зі стилем на підсвідомому рівні, а головне для нього — це образ, «стратегія» його розвитку, що досягається і за допомогою стилістичних конструктивних вирішень.

Безумовно, для митця важливий зміст, а не засіб. Така особливість є



наслідком філософії існування культури, що призводить до граничного напруження парадигми «Я» та «кresta», де окреслена авторська суб'єктивна парадигма існування вибудувала цілий пласт об'єктивно існуючих екзистенціальних модусів [включно і мистецьке існування як таке] як безпосередньо-нероздільну єдність «об'єкт-суб'єкт» — майстер-світ-герой-твір, як тінь майстра. Екзистенція творчості не опановується раціонально-логічними способами, а осягається виключно перевживанням як апеляцією до художньо-образної сфери, а у наш постмодерністичний час, очевидно, є «реакцією» на екстранапружені соціальні збої.

Стилістичні грани окреслених сфер досить вільні в силу внутрішньої суперечливості кожної. Проте саме стилістична «взаємодія», сполучення стилістичних нашарувань, стилістичних пластів, стилістичної гри допомагають майстру вибудовувати драматургію циклу, його психологізм і стверджен-



на основної наскрізної ідеї, яка існує на вічних протиріччях — сприйняття окремої особистості, однієї людини з її власним «Я» та оточуючого «нерозумного» світу, інровертивного екзистенціального дисонансу «Я», спроба вижити, не йдучи на компроміси з безапеляційністю оточуючого середовища, та як результат — неможливість будь-яких змін у підвалинах вічного Хаосу.

До першої групи умовно можна віднести прелюдії №№1, 9, 15, 22. Також умовно дамо їм характеристики: прелюдія №1, Andante — імітаційна поліфонія на фоні гомофонного супроводу; прелюдія №9, Moderato, апелює до О.Скрябіна та С.Прокоф'єва; прелюдія №15, Andantino — мовби романтичний стиль, мелодична пластика розгортання підкреслена контрастною поліфонією; прелюдія №22, Andante — квазі танго, впливи демократичної культури, у дослідника нашого часу виникають алізії з П'яццолою, хоч сам композитор у 1970-ті не міг його чути. Дані сфера — це осягнення одухотвореного, трансцендентного в авторському образному мисленні.



Стилістичні «запозичення» та прийоми композитор застосовує для створення відповідного образу-стану. В цій групі прелюдій герой живе на че у власному світі, світі нездійснених надій та сподівань.

Друга умовна група: прелюдія №3, *Allegro* — гра з відображеннями та дзеркалами за допомогою поліфонічного дзеркального відображення; прелюдія №7, *Andante espressivo* — ніби романтичний скортний виклад-соло; прелюдія №14, *Andante* — поліфонічна стилістика (канон у дзеркальній інверсії), своєрідний ефект дзеркала; прелюдія №16, *Andantino rubato* — вгадуються риси імпресіоністичного О. Скрябіна, де пластичне розгортання музичної тканини та імітаційні поліфонічні прийоми підкреслюють грацію розвитку музичної канви. Очевидно, дані п'єси представляють «перше» конфліктне зіткнення. Герой шукає відображення своєї рефлексії в екстравертивному світі. А саме тому поліфонічні стилізові прийоми якнайкраще відтворюють пошуки пізнання екзистенції, де поліфонічне дзеркало відображения «я—не я», « знайти себе», стане образною знаковою моделлю для усього циклу.

В третю групу об'єднаємо прелюдії №12 та №18. №12, *Lento* — квазі Д.Шостакович, де епічне та трагічне — це сторонні однієї медалі. Прелюдія №18, *Lento* — трагічна пасакалія, як алюзія старовинної стилістики. Обрання саме таких стилістичних моделей не є випадковим, з одного боку, Д.Шостакович — це знакова трагічна постать слов'янської культури, а жанрова ознака іншої прелюдії має конкретно визначені скортні характеристики. Виведені алюзії, безперечно, свідчать про авторську рефлексію від «спілкування» з середовищем, що не розуміє і не намагається зрозуміти майстра.

Четверта група включає прелюдії №№4, 5, 10, 13, 17, 19 та №22. Прелюдія №4, *Allegretto* — остината непорушність як базис, на котрому буде споруджено храм дієвості. Сувора діатоніка, пісенний склад, повторюваність, неспішний процес розгортання музичної канви споріднюють її із середньовічними псалмодіями. Прелюдія №5, *Vivo* — данина стилістиці барокового прелюдіювання. Прелюдія №10, *Rubato e recitando* — протиставлення хору та соліста, що викликають алюзії до орієнタルного стилю, посилені імпровізаційністю розгортання мелодичного пласта. Прелюдія №13, *Moderato* — яскраво виражена стилістична подвійність. З одного боку, мовби данина Б.Бартоку, народно-жанрова картинка, вибудована на ладо-гармонічні перемінності, з іншого — середній розділ, що увібрал риси класичної стилістичної моделі XVIII століття. Прелюдія №17, *Allegretto* — урочиста музично-танцювальна картина, у вступі якої відчутно відлуння німецького неокласицизму, ніби П.Хіндеміт, що, напевно, не є образною випадковістю. Прелюдія №19, *Allegro* — життєствердне начало. Прелюдія №22, *Moderato*,

вимальовує картину настирливого поступального кроку, чому сприяє розмірений рух гармонічного фону, що увібрал дво- та тридольність. Цей «згусток» прелюдій наче втілює віру майстра у переможність вічних цінностей. Обрання композитором ладово-гармонічних засобів для розкриття вічних екзистенціальних характеристик є спробою відтворити одічину, як сама людина, віру в перемогу прекрасного.

Домінуючою та самонагатогранною, підданою інтенсивному розвитку виявляється п'ята група. Вона представлена прелюдіями №№2, 6, 8, 11, 20, 23, 24. Можна констатувати, що ця сфера в процесі розробки трансформується більше від інших — від мінілево-примхливої, діалогічної прелюдії №2 до феєричного шоу, непорушного та гіптертрофованого близку в прелюдії №24.

Прелюдія №2, *Moderato e capriccioso* — діалогічність розвитку, опора на поліфонічну стилістику (контрастна поліфонія). Своєю появою дана мініатюра вносить новий незвичний образний контраст. Виступаючи, з одного боку, як продовження першої п'єси циклу, з іншого боку, розширюючи лінеарність загального розвитку, вона привносять риси іронічні та саркастичні. Прелюдія №6, *Pesante* — вгадуються ознаки джазового стилю, зокрема — свійства метроритмічна модель. Прелюдія №8, *Moderato* — саркастичні відчуття, остината модель в нижньому регистрі, мов той вічний незмінний годинник, по-роджус екзистенціальний неспокій. Прелюдія №11, *Vivo* — стократний сарказм, іронія, де раптові перевільнання регистрів створюють героя буріального, який гостро відчуває усі негативізми буття. П'єса увібрала риси і романтичного стилю (шопенівська фактурна формула). Прелюдія №20, *Allegro furioso* — романтична літівська модель, тональність середнього розділу — h-moll. Характеристики образності прелюдії — демонічне начало, сарказм, іронія, що доходять до катанізму, демонструючи дисонантність буття та недосконалість світу. Прелюдія №23, *Allegro* — неокласичний стиль п'єси породжує безпосередні паралелі з іронічним і саркастичним Д.Шостаковичем, для якого саме такий тип фактурного, метроритмічного розгортання музичної тканини є віддзеркаленням невротичної ситуації соціуму, що породжена вульгарною соціологією (на противагу прелюдії №12, де постать майстра трактується І.Караїбцем, як глибоко трагічна). Прелюдія №24, *Animato* — вершина циклу, що увібрала усі зазначені нами екзистенціальні сфери. Вона передяняла функцію епілогу. Саме тут сконцентрувався кінцевий результат усіх емоційних переживань — від відчуття витонченості й закоханості до дисонантності зовнішнього світу.

* Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук// Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.373.

** Манн Томас. Доктор Фаустус. М., 1976. С.234.

Даний аналіз тільки загострює висунуту ідею про первинність образного начала, де стилістичні запозичення є засобом поглиблення сенсу буття у розвитку драматургії твору. Зрештою, ми повинні говорити не про безпосередні стилістичні запозичення композитора, — таке використання полістилю є своєрідним авторським прийомом, направленим «згустити» екзистенціальні модуси драматургії циклу. Використовуючи в аналізі порівняння на зразок «мовбі...» чи «квазі...», ми в ніякому разі не говоримо про цитатність або автентичну копійованість авторського музично-тематичного матеріалу. Швидше, для нас — це те задеклароване ще від початку, безпосереднє алюзійне відсилання, яке лише підтверджує, що у новітньому мистецькому просторі усе, що ми чуємо та бачимо, можливо, споглядали. А одразу давши такі посилання, ми намагаємося розширити глибину осiąгнення смыслів твору, де такого роду перехрестя — це ті «летючі» смысли, що організуються в «пам'ять тексту», у нашому контексті — у пам'ять музики.

Перейдемо до наступного пункту обраного нами плану — жанрова гра, модифікація хрестоматійних жанрових моделей, які, змінивши свою початкову смислову наванятженість, тільки загострюють певні драматургічні стиліки. Знову ж таки зауважимо: немає у творі й «чистих» жанрових відсилань. Усе, що ми чуємо, прив'язане до основної смислової ідеї твору, що настирливо та поступально «прививається» майстром, — все у великому нескінченому коловороті Хаосу.

Втілення жанрових моделей відбувається ніби завуальовано — про певні жанрові запозичення ми можемо судити з авторських «натяків». Характерною особливістю є і те, що композитор може сконцентрувати в мініатюрі декілька жанрових моделей або, принаймні, відсилання до них. Як приклад, у прелюді №2, *Moderato e capriccioso*, контрастна поліфонія змінності акордовою фактурою з джазовими паралельними септакордами. Алюзійною даниною жанру барокового прелюдіювання виступає прелюдія №5, *Vivo*, яка сповнена стрімкості розгортання. Поліфонія прихованих голосів при такому амбівалентному структуруванні музичного тексту не може не збудити у інтерпретатора відповідних відсилань. Прелюдія №6, *Pesante*, вимальовує дві жанрові моделі. З одного боку — це гротескний, важкий життєвий марш-тіяр, але, якщо вслушатися, можна почути джазову жанрову формулу — мовби блюзовий свінг.

Орієнтална жанрова модель прослідковується у прелюдії №10, *Andante (rubato e recitando)*, де імпровізаційність розгортання викликає

* Жолковський А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. М., 1992.

** Lachmann Renata. «Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne» («Память и литература: Интертекстуальность в русском модернизме»). Frankfurt, 1990. Р. 35.

*** Там же. С. 63.

асоціації зі східним мугамом. Про еклектичне поєднання двох майже різних жанрових картинок свідчить прелюдія №13, *Moderato*, де крайні розділи — це народно-жанрова замальовка (ламкий ритм, ладовість тощо), а середній розділ викликає алюзії до класичної жанрової моделі. У прелюдії №17, *Allegretto*, виразно вгадується авторські відсылання до танцувального жанру бурески. Хоча композитор трактує класичний танець як демонічну гру, а стилістична алюзія, що наведена вище — інтонації саркастичного вальсу, тільки поглиблює драматичні смислові навантаження.

Звернення до старовинних жанрів, а саме до жанру пасакалії, демонструє майстер у прелюдії №18, *Lento*, що відтворює екзистенціальну трагедію героя.

Характерний ритмічний малюнок танго знаходимо у прелюдії №22, *Andante*. Звернення до танго у мистецтві ХХ століття, однозначно, не є випадковим, а навіть знаковим. Як приклад — шнітківське танго — передчуття смертного часу доктора Фаустуса, чи як уособлення страху, екзистенціальних передчуттів смерті — жанр танго у варіаційному циклі Юзефа Коффлеря на тему віденського вальзу, оп.23, варіація XII (танго). Ю.Кофлер трактує даність демонічно-драматично, і не випадково такого рода відчуття досягаються завдяки загостреним пунктірним ритмам, атональним гармонічним зсурам, які тільки екзалтують світосприйняття митця. Інтерпретатор, відтворюючи такого роду ритмічне структурування, привносить знаковий смисловий потенціал, вироблений новітнім мистецьким часом. Хоча у танго І.Карабія немає буревінних зрівів, ми чуємо у популярній мелодії, її обрисах гуманістичний сум-плач, де краплини сліз, що скочуються, можливо, і є тим закономірним результатом нерозуміння майстра та репродукованого ним героя.

Очевидно, що жанрові моделі, як і стилістичні, виступають способом, за допомогою якого автор творить власного героя, вимальюючи весь спектр екзистенціальних зламів. Митець творить у циклі гру буття. І саме тому розмаїття запропонованих композитором стилістичних і жанрових комбінацій якнайкраще відтворює екзистенціальний ігровий коловорот.

Різноманітне жанрово-стилістичне підґрунтя циклу природно півводить нас до соціального контексту, який існує у творі — майстер та соціум. Складнє співвідношення соціально-історичного руху та негативістських відчуттів особистості, що екзалтуються вульгарною соціологією, не можуть не мати впливів на створення самої змістової ситуації.

Композитор створив велику колористичну драматичну «виставу-феєрію», де на напружений динамічній боротьбі проходить процес становлення героя. Якщо такий сценарій взяти до уваги, то й не є дивною подібна постмодерністична строкатість змістів твору. Майстер відтворив

усю повноту ідей, які, безперечно, заповнювали його свідомість. З одного боку, звернення саме до такої стилістично-жанрової картини не є випадковим у багатьох моментах: по-перше, як відображення мистецьких постатей, котрі були кумирами композитора, зокрема Д.Шостакович (знаковий для І.Карабиця), Б.Барток, І.Стравінський та інших; по-друге, як відтворення стилістичних і жанрових начал, що є знаковими у ХХ столітті (імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм тощо); по-третє, як втілення усієї складності конфлікту екзистенціальних проявів, де урізноманітна образна сфера від просвітлення до демонічних зрівів, власне, і вимальоване усю повноту буття. З іншого боку, майстер ставить за мету показати простоту та скінченність життя, помисли, що тривожать практично кожну просвітлену особистість, що, як і у даному випадку, зводиться до прояснення певних вічних констант — боротьба між вірою у чисте, розумне, естетичне та відчуттям скінченності в теметах Вічного Хаосу.

Відштовхуючись від викладеного контексту, варто обумовити, що І.Карабиць, можливо, не є композитором-постмодерністом, — стиль постмодерну майже виключає індивідуальність в музичному просторі, над нами мовби нависає бартівська постструктуралістська модель «смерть автора». Його стилю є глибоко індивідуальним і самобутнім явищем. Свідомого чи підсвідомого використання композитором новітніх інтертекстуальних принципів у досліджуваному нами творі вимагає сама жанрова модель циклу, і з цим напряму пов'язане обране автором, так би мовити, всеохоплююче смислове насичення твору — відтворення виру екзистенціально-смислової гри.

Існує ще одне явище, задеклароване нами відпочатку, — це психофеномен композитора, який амбівалентно виявляється у такому розгорнутому музичному попотні. Переїбуваючи в лоні так званого екзистенціального вакууму — «...невловима для холодного погляду і розумового осянення, невловима, часто ірраціональна, часто парадоксальна природа особистості глибинами своїми занурена в незабагненність, у нескінченність, вона є найбільша загадка цього Світу...»* — у творчому процесі часто-густо ми бачимо той правдивий, не споторнений повсякденністю тип героя як відображення певного зりзу буття майстра. Даний твір композитора майже повністю позбавлений примітивної сюжетної звукообразувальності. Вагомо можна констатувати про глибинне відтворення митцем сфери власних емоцій, де еказльтованість, невротичність драматургічної копії і є безпосереднім, прямим втіленням психорефлексії майстра, емоційно тонкого та ранимого. Причин сане такої ситуації духу багато, але усі вони криються, з одного боку, у тонкому від природи психічному феномені митця, а з іншого — у невротичному

пульсі епохи, що тяжіє над ним.

І.Карабиць створив експресіоністичного по духу героя. Якщо в цілому позначити контури його буттєвих проблем, то варто визнати, що стрижнем, його екзистенціальною віссю є проблема обмеженної особистості об'єктивно-соціальним буттям, проблема об'єктивного становлення, розкриття, актуалізації майстра у світі його суб'єктивного «Я», де існує майже постійне переживання недосконалості зовнішнього світу. Дано подвійність буття, подвійність оціночної значимості екзистенції в сфері переживання й у сфері усвідомлення, очевидно, не може не породжувати у героя болісну щиро-сердечну подвійність відчуттів, які яскраво проявляються у сюжетному вирі твору. Герой може плакати від щастя і сміятися від горя, він може почувати себе ніжково на вершинах своєї величі та вміти відсторонитися у власному екзистенціальному вакуумі від приниження соціумом тощо.

Таким чином, екзистенціальна гра у «24-х прелюдіях для фортеціано» Івана Карабиця, на нашу думку, — явище комплексне. Музична тканина увібрала широкий спектр смыслів — від жанрово-стилістичних ігор до спроби прояснення психо-соціальних смыслів творчості митця, які постійно існують у міжтекстовій взаємодії. Аналіз такого потужного пласти думки з мотивами негативного емоційного спрямування, що уособлюють самотність, невілевненість, страх, тривогу, смерть, замкненість веде до позитивного емоційного результату, віддзеркалюючи співчуття екзистенціалістів сучасній людині, розуміння усіх емоційних «негативізмів» як складових захисної реакції героя, котрій змушені виживати в абсурдному світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук// Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. М., 1992.
Манн Томас. Доктор Фаустус. М., 1976.
Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К., 1999.
Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990.
Щеголев А. Невротик или три греха личности// Новый Петербургъ. 2000. №16.
Lachmann Renata «Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne» («Память и литература: Интертекстуальность в русском модернізм»). Frankfurt, 1990.

ЦИКЛІЧНІСТЬ ФОРТЕПІАННИХ ПРЕЛЮДІЙ ІВАНА КАРАБІЦЯ

Фортепіанний твір «24 прелюдії для фортепіано» Івана Карабиця — досяг цікавий і перспективний для виконавців, які тільки ще будуть відривати собі його, і чим скоріше твір «вийде на сцену», тим більше виграє украйнська фортепіанна музика.

До жанру прелюдій українські композитори зверталися постійно*, але велики прелюдійні цикли створили лише деякі з них: «24 прелюдії» В.П.Задерацького (1934, видано К., 1970) — дуже цікавий цикл, який у свій час не став відомим, тому не відіграл історичній ролі у становленні жанру в українській музиці; «12 прелюдій» (перший зошит) М.Голенгуда (К., 1947) з різних причин не увійшли у практику виконавства; «24 прелюдії» І.Берковича (1965), як завжди у цього композитора-педагога, націлені на розширення методико-педагогічного та й концертного репертуару дітей і юнацтва; розвинуті, талановито написані «12 прелюдій» І.Шамо (1962, видано К., 1964) досить відомі виконавцям; два зошити «24-х прелюдій» М.Сільванського (1964, видано К., 1966; 1971, видано К., 1974) — популярні серед учнів ДМШ. Цикл І.Карабиця замикає (поки що) низку творів цього жанру в історії української фортепіанної музики.

Перша, рання прелюдія І.Карабиця (видана К., 1971) була створена у 1964 році дев'ятнадцятирічним юнаком, який рік тому завершив навчання на фортепіанному відділі музичного училища міста Артемівська, але мріяв стати композитором**, тому і вступив до Київської консерваторії у клас композиції Бориса Лятошинського. Тобто свою першу, «пробну» прелюдію майбутнього композитора створив на першому курсі консерваторії. Вона ще справді «молодіжна» — лірична, піднесена, у ній поки що відсутня насищеність проприччями та трагедійністю, але вже помітні риси майбутнього: імпровізаційність, інтонаційна витонченість, збудженість, образна, мелодична і гармонічна химерність, візерунчастість, постійна ритмічна, метрична та динамічна мінливість тощо і, найважливіше, — відвертість висловлення.

Знову до жанру прелюдій композитор звернувся через дванадцять років, у 1976, коли вже позаду були консерваторія та аспірантура (починаючи навчання у Б.Лятошинського, після його смерті, з 1968 вчинив у М.Скорика, закінчив аспірантуру в 1974 році). Вже були створені епохальний Концерт

для хору, солістів та оркестру на вірші Г.Сквороди «Сад божественних пісень» (1971, видано К., 1977), Симфонія №1 «П'ять пісень про Україну» (1974), Симфонія №2 (1974), Концертний дивертисмент для 6-ти виконавців (1975) та ін. Іван Карабиць — вже визнаний композитор, заслужений діяч мистецтв УРСР.

Саме тоді, 1976 року він створює «24 прелюдії для фортепіано» (видані через вісім років — К., 1984). Важається, що цей твір не належить до «найвагоміших творів І.Карабиця»*, але нам він здається надто «вагомим».

Згадаймо, що в той час композитор майже не пише творів для фортепіано — за винятком вже гляданої Прелюдії (1964) та Сонатини (1967), що були створені під час навчання під керівництвом Б.Лятошинського. Це ще більше підкреслює важливість звернення митця до фортепіано і створення ним великого, самостійного, своєрідного та безумовно талановито написаного твору «24 прелюдії для фортепіано».

Питання, яке ми хочемо поставити: чи є «24 прелюдії для фортепіано» циклом, з усіма властивими йому особливостями — тональним планом, темповими та жанровими якостями, інтонаційно чи тематичною спільнотою, арками, перекликаннями тощо? І відповідь на це запитання: так, так, так. Ще одне: на всіх драматургічних рівнях у прелюдіях присутня поліфонія: в прийомах, у принципах формотворення та взагалі — музично-го мислення. Це не дивно, якщо згадати рівень поліфонічного мислення в творах учителів І.Карабиця — Б.Лятошинського і М.Скорика і врахувати талант самого автора.

Відомо, що композитор спершу створив шість прелюдій, які потім отримали в циклі №№1, 6, 3, 19, 22, 20 і «спонукали» автора продовжити право**.

Почнемо з **тонального плану**, з тональної драматургії. Усе нібито традиційно: цикл охоплює всі тональності повного квінтово-квартового кругу, в «парному» співвідношенні мажору з паралельним мінором. (Нагадаємо, що свого часу Ф.Шопен звернувся до ідеї циклу-збірки Й.С.Баха, але вже без фуг, і переосмислив внутрішнє послідовність тональностей у квартово-квінтовому кругу на терцеве співвідношення мажору-мінору. Саме такий тональний план витриманий, наприклад, в поліфонічних циклах Д.Шостаковича та Р.Щедріна*). Цикл прелюдій І.Карабиця умовно можна поділити на дванадцять відносно самостійних пар — тональних мікроциклів: С—а, G—e, D—h, A—fis, E—cіs, H—gis, Fis—es, Des—b, As—f, Es—c, B—g, F—d.

Композитор не використовує знаки при ключах (що не є новацією). Виняток становить прелюдія g-moll, тобто №22 циклу (Andante, 6/8). Чому митець порушив свій же «безключовий» знаковий принцип? На жаль, вже не можна у нього спитати. Але можна припустити, що таким чином він виділив

специфічну пісенно-танцювальну («тиху», «жанрову») кульмінацію циклу, де поєднуються дві контрастні тематичні лінії: остината розвиваюча фон-тема, примхлива ритмічно, танцювальна — *grazioso*, та лірична, пісенна — *cantabile*. Разом з тим, у цій прелюдії ми **вперше** зустрічамося з підкressленим проявом особливої уваги композитора до мінорних тональностей у п'єсах циклу (взагалі відомо особливє ставлення українських композиторів до мінору).

Є ще одне: у ланцюзі тональності розбудови циклу сьома пара тональностей (№№13–14) виявляється перехідною дієзно-бемольною (*Fis–es*), знаменуючи початок другої частини циклу.

Слід відзначити, що в прелюдіях ні в якій мірі не йде мова тільки про традиційне трактування мажоро-мінору. Тональності досить ясно прослуховуються. Їх намічає, а іноді й відверто підкressлює композитор засобами мелодії, гармонії, повторами, остинато, початками чи закінченнями фраз тощо. Але часто тональність близькуче вуалиється, чи непомітно «покидається» (огляд прелюдії I.Карabiця наведено у В.Клина, та з трактуванням деяких драматургічних ліній, образів, зокрема «гумористичних, комічних», ми погодитися не можемо*).

Зовсім інший підхід у I.Карabiця до темпів. Вже згадувалася наявність двох частин у циклі. Це особливо яскраво виявилося у його **темповій драматургії**. Наведемо повний тональний план і темпові характеристики всіх прелюдій (додамо колонку розмірів, щоби потім перейти саме до їх аналізу — див. таблицю).

Не викликає сумніву те, що у циклі прелюдій превалують повільні, помірні, стримані та спокійні темпи — роздум, епіка, драматизм, tragediйність. Таких п'єс у циклі п'ятнадцять, тобто більше половини. Побудуймо ієрархію повільніших темпів, які використовує I.Карabiць у циклі: *Lento* — повільно, поволі, слабко, тихо, *Andante* — помірно, у характері звичайніх кроків (з'являється у циклі з різними уточненнями) та *Andantino* — дещо швидше, ніж *Andante*, але повільніше за *Allegretto*; *Moderato* — помірно, стримано; десь близько до цих темпів *Pesante* — важко. Точніше буде виводити темпи таким чином: (*Pesante*) — *Lento* — (*Pesante*) — *Andante* — *Moderato* — *Andantino*. *Pesante* може знаходитися перед та поміж будь-яких перших повільніших темпів (дивись у дужках).

Повільні темпи використовуються у прелюдіях велими специфічно: вони охоплюють п'єси №№ 1, 2,.. 6, 7, 8, 9, 10,.. 12; 13, 14, 15, 16,.. 18,.. 21, 22...

Темп *Lento* зустрічається в циклі тільки двічі (№№12, 18): у цьому темпі завершується остання прелюдія першого зошита, він використовується у середині другого і пов'язаний тільки з мінорними тональностями (*gis*, *f*). *Andante* (з

різними доповненнями, уточненнями) займає п'ять п'єс (№№1, 14, 22 та 7 «+ *espressivo*», 10 «+ (*rubato e recitando*)», тобто, якщо поспідовно, — у №№1, 7, 10, 14, 22), найбільше концентрується у першій частині циклу і мовби перекидає арку від початку до закінчення другого зошита. Тут мінорні тональності використовуються, починаючи з кінця першого зошита та у розвитку другого (№№10, 14, 22). *Andantino* з'являється двічі (№№15, 16 «+ *rubato*»): це єдина однотемпова «тональна пара» (та й вона з «прискоренням»), що насичує початок другої частини. Разом у темпах *Andante* та *Andantino* отримуємо у циклі сім п'єс: №№1, 7, 10, 14, 15, 16, 22.

Moderato зустрічається у циклі п'ять разів (№№2, 8, 9, 13, 21; лише у №2 з характерним уточненням «*e capriccioso*»). Сусідні номери (№№8, 9) належать до різних «тональних пар», ніби зближаючи, об єднуючи їх між собою темпами. *Pesante* замикає половину першого зошита (№6) та з'являється у ролі «епізодичного» темпу в прелюдії №14 (Andante—Pesante—Andante—Pesante—Andante) — в експозиції другої частини циклу. Цей темп має відношення тільки до мінорних прелюдій.

Слід також розглянути, що додають «доповнення» та «уточнення» композитора до головних показників темпів прелюдій? Так в *Andantino rubato* (№16) лише уточнюється темпова суть прелюдії, а в *Andante (rubato e recitando)* (№10) доповнення важливіше, воно — змістове: проголошує «ритмічну вільність», тобто ритмічну імпровізаційність виконання та ще й «речитативність звуковидобування». А якщо ще додати внутрішні ремарки — *molto espressivo*, — то змістова та образна суть твору стає значно яснішою. Прелюдія ніби відтворює звучання тільки групи струнних інструментів у різних якостях та взаємодіях. У ній постійна наявні дві контрастні контрапунктичні образи: величний, експресивний, акордово-хоральний «скріпок і контрабасів» та одноголосний, «вілончельно», потім альтовий (із заключною реплікою контрабаса), речитативно-імпровізаційний. У *Moderato e capriccioso* (№2) додається важливе для розуміння якості виконання «химерно, з примхою», тобто не тільки повільно, стримано, але й казково, незвично, капризно, грайливо. Що і відтворюється у постійно двоплановій фактурі ритмічно вигадливих образів. *Andante expressivo* (№7) — уточнення темпу: виразне, експресивне повільне виконання прелюдії знову доповнюється композитором, виходячи з двопланової образно-тематичної будови твору. Перший образ (імітаційне хроматичне «піднесення» на фоні низького органного пункту «е») при *Andante expressivo* необхідно відтворювати *r*, *legato* і *stringendo* (тихо, звязано, прискорюючи), тобто вільно, імпровізаційно мчатися вгору. Другий образ — «пісня басів» (по регистру — контрабаса) на фоні позувачів * Щеголев А. *Невротик или три греха личности// Новый Петербургъ. 2000.*

уверх акордів має виконуватись *Andante rubato* (вже втретє композитор використовує таке позначення) — відтворюється ритмічно вільно. Так ці образи і чергуються в творі, вибудовуючи двочастинну форму з елементами сонатності. Ще в одній прелюдії І. Карабиця внутрішня зміна темпів допомагає створювати форму композиції (про формотворчу роль темпів у прелюдії №14 вже йшлося). Це прелюдія №13, де провідний темп *Moderato* у середній частині з раптово введеною красивою пісенною темою змінюється на *Andantino* (p, *tranquillo*). Слід відмітити інтонаційний зв'язок — наприклад, посування на октаву — між ліричними образами прелюдії №7 (*Andante rubato*) і №13 (*Andantino* (p, *tranquillo*)). Та її взагалі майже всі ліричні теми циклу прелюдій пов'язані між собою інтонаційно (композитор плює любляє почтковий хід на висхідну кварту, октави, септими, нони, секундовий рух тощо).

Таким чином, повільні та поміrnі темпи займають майже всю першу частину циклу, крім лише №№3–5, а саме розвиток експозиційного розділу першого зошита (нагадаймо, що ми користуємося словами «перша чи друга частина циклу» і «перший чи другий зошит циклу» як ідентичними) та №11 — передостання прелюдія. З восьми п'ес у повільніх темпах у першій частині циклу — п'ять мінорних. Тобто більше половини.

В другому зошиті у розглянутих «повільніх темпах» написано сім прелюдій: чотири почткові (№№13–16) та розташовані почергово зі швидкими №№18... 21, 22... Серед цих сім прелюдій — чотири створені у мінорних тональностях, — більш половины. Таким чином, **більшість мінорних прелюдій циклу пов'язані з «повільними темпами»**.

Залишилося проаналізувати використання в циклі прелюдій темпів *Allegretto* (№№4, 17), *Allegro* (№№3, 19), *Vivo* (№№5, 11) та *Animato* (№24). Ці темпи також не однорідні, бо *Allegretto*, скоріше, спід віднести до першої — більш повільній — групи темпів (*Allegretto* — повільніше за *Allegro*, скоріше, *Andante*). При такому тлумаченні до першої групи темпів додаються ще дві прелюдії: №4 та №17 (вони займають майже аналогічне місце у зошитах циклу: четверта в першій частині циклу та п'ята — у другій).

Дуже цікава «остинатна» прелюдія №4 (*Allegretto*) з чудовою епічною темою та віртуозною грою оstinatними мотивами, їх розвитком, розгортанням, синтезом. Прелюдія №17 (*Allegretto*) несе в собі теж важливий для циклу образ — фатум, який композитор втілює своєрідно: дві шістнадцяті із затакту (замість бетховенських трох). Мотив «фатуму» пронизує весь твір і навіть супроводжує ліричну тему серединного епізоду.

Прелюдія І. Карабиця, написані у темпі *Allegretto*, органічно вписуються у виділену вище групу повільніших, епічних, «роздумних» творів. Тоді драматургія більш-менш повільніх темпів циклу взагалі виглядає таким чином:

№№ 1, 2... 4... 6, 7, 8, 9, 10... 12; 13, 14, 15, 16, 17, 18... 21, 22..., тобто, якщо об'єднати п'єси цих темпів: №№1–2... 4... 6–10, 12 + 13–18... 21–22...

Розглянемо прелюдії з темпами *Allegro* (№№3, 19, 23), *Vivo* (№№5, 11) та *Animato* (№24). Саме через них проходить драматургічна лінія активності, напору, але далеко не «весела» (як трактує темп *Allegro* Ю.Юцевич)*. «Прелюдії *Allegro*»: №3 — це майже «швидкоплинність», жарт, гра, що відноситься і до інтонаційної, ритмічної сфери; прелюдія №19 продовжує драматургічний зміст попередньої, але доповнюється відчуттям занепокоєння, драматизму, що підкреслюється «криттом фатуму» (див. №17), поданим у вигляді подвійного зменшення (трицилідну та шістнадцяті) і пронизуючим увесь твір. №23 — передостання у всьому циклі, і її розвиток іде від простого до складного: від двоголосного вільного імітаційного та контрапунктичного показу почткових тем, варіаційного епізоду, де тема секвенто підімається спершу на фоні осіннього C-dur'ного мелодійного фігураційного тризвука (похідне від почткової теми), потім концентрується акордово-хорально, до близької динамічної репризи з використанням поліфонічних прийомів. Знаходиться «прелюдія *Allegro*» у крайніх масштабних сферах циклу, що теж має значення для драматургічного змісту.

«Прелюдія *Vivo*» №5 — віртуозна, імпровізаційна, одноголосна, з прихованим двоголоссям, написана ніби для струнних інструментів, які весь час замінюють один одного (із-за розширення та звуження діапазону музичного тексту). Дуже нагадує аналогічні частини з Сонат та Партит Й.С.Баха для скрипки соло. Зміст прелюдії? Тут все мовби летить, проникає в усі закути душі й космосу та й пролітає..., чи то думка, чи то доля, чи то життя! Слід відмітити, що ця прелюдія значно (інтонаційно, образно) перекликається з I частиною — «Прелюдією» Сонат №2 для віолончелі та фортепіано (1972). «Прелюдія *Vivo*» №11 — передостання у першому зошиті, а звичайно це його кульмінація (дивись, наприклад, поліфонічні цикли, чи цикли з 12-ти, або 24-х прелюдій). У І. Карабиця в прелюдії №11 все пронизано занепокоєнням, збентеженням, що виражається через інтонаційні, ритмічні, фактурні, внутрішні та зовнішні контрасти. І все це виростає з одного чотирьохзвукового мотиву (h–h–eis–fis) за допомогою фактурної, інтервалиної, меторитмічної, алогічної, поліфонічної трансформації. Він (мотив) то окремими звуками восьмих (стакато) поривається угору (тт.1–2, 4, 6–7; 24–27), то перетворюється на стурбовану «ламану» групу шістнадцятих і розвивається канонічною секвенцією в оберненні з подальшим подвійним контрапунктом (тт.3, 5, 8; 28), то обертається у постійний, та при цьому ніби самостійно розвиваючий, фон (з т.10 до тт.17, 18, 19, 20, 23) тощо. Тут треба згадати поняття, введене

* Клин В. П. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). К., 1980. С.145–217.

В.Задерацьким для визначення особливих, принципово нових засад перетворення тематичного матеріалу — «інтервальна та ритмічна щільність»*, яке в більш широкому контексті аналізу Л.Крупіна**. Саме таку трансформацію лейтмотиву зустрічаємо в І.Карабиця у прелюдії №11 (схожий варіант взаємодії теми та її заключного проведення бачимо у М.Скоріка в фузі з «12-ти прелюдії ти фуг» — D-dur, Allegro, 4/4, близької за інтонаційним, темповим та образним змістом***). Але повернемося до прелюдії №11. Раптом, а у І.Карабиця це завжди трапляється зненацька, виникає невелика (два такти cantabile) двоголосна поліфонічна мелодична тема (знову інтонаційно виринає з лейтмотиву). Таким чином, в основі прелюдії лежить лейтмотив, який майстерно, майже феноменально трансформується композитором. Що це за постійні внутрішні та зовнішні протиріччя: добро — зло, світло — темрява, чи знову життя — смерть?

Залишилася лише одна прелюдія — Animato (натхненно, з душою), яка завершує цикл (№24). Не можна погодитися з Ю.Ющечичем, який трактує Animato не тільки як якість гри — «натхненно», але і як темп — «жавахов»****. Скоріше, темповий зміст Animato слід розуміти як оживлення, поживлення. Але в сучасній музиці досить можливо підходити до Animato тільки як до відчуття характеру виконання твору (натхненно, з душою), який може бути у будь-якому темпі, переважно у більш-менш повільному. В І.Карабиця остання прелюдія виконує роль синтезуючого фіналу, де збираються: лінія остатинного тритона fis-c, химерно ритмічний мотив (лейтмотив циклу — див. №№4, 6, 8, 11, 15 тощо) d—gis—a—gis—dis з поліфонічними відтвореннями (обернення, зворот, роздріблення тощо), октавне ритмостинато (с.83), що також пронизує цикл (постійно чи частково звучить у №№20, 21, 22 тощо), октавні тематичні відтворення (с.81), про які вже йшла мова як про лейтітональні ознаки і т.д., і т.п. Образів і тематичного матеріалу у прелюдії №24 багато, вони різноманітні і створюють форму, близьку фантазії на всі (чи на більшість із них) теми, мотиви, інтонації, змістовні лінії прелюдії циклу. Позначення «Animato» тут виконує роль same установки: «грати з душою, з почуттям». Відносно темпу прелюдії мислимо так: «всі образи-теми виконувати у відповідних їм темпах». Композитор дає можливість тут виконавцям виступати у ролі співавторів-інтерпретаторів і самостійно зробити висновки щодо змісту усього циклу.

Підводячи підсумки темпової драматургії циклу, скажемо, що, безумовно, композитор віддає перевагу групі помірно-повільніх темпів. Він використовує темпи **вибірково**: уникне «дуже повільніх» темпів, з «досить повільніх» з тільки Lento, з «повільніх» — тільки Andante, з «помірних» —

* Ермакова Г. Іван Карабиць. С.44.

** Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). С.207.

вже Andantino та Moderato; із «жвавих» — Allegretto, а «швидких» — Allegro та Vivo. Pesante та Animato ми виділили в окремий ряд позначені темпів-характерів. Переплетіння груп темпів у «великому прелюдійному циклі» можна також віднести до **поліфонічної драматургії** циклу. Після аналізу темпового змісту циклу прелюдії висвітлюється двочастинна, внутрішньо нерівномірна за структурою форма драматургічних хвиль^{*}, що залежать same від темпової суті, котру можна сформулювати як багаторазове **просування від повільніх до швидких темпів і у виведенні — закріплення повільніх**. Так ще раз підкреслюється важливість заключних прелюдій у кожному зошиті.

З темповою драматургією прелюдій органічно пов'язані **принципи використання розмірів у циклі та їх зміст**. І, не зважаючи на те, що композитор використовує різні розміри (прості, складні, симетричні, несиметричні тощо), помітна певна тенденція відношення до розмірів.

Слідівамося, вже стало зрозуміло, що цикл прелюдій — незвичайний, особливий, яскраво «авторський». Композитор до усього підходить вибрково, по-своєму. Так він віддає перевагу розміру 3/4, який ми зустрічаємо у шести прелюдіях, і вибраний розмір не змінюється протягом твору. Причому і тут драматургічна логіка зберігається: прелюдії (крім №20, останньої у цьому розмірі) написані у мажорних тональностях, таючи перші чотири — у повільніших темпах (див.вище), а з другого зошита — Allegro. Усі вони в більш-менш значній мірі поліфонічні та містять спільні інтонації, образи, принципи розвитку. Унікальна прелюдія №17, де композитор вводить «нібі» каденцію (quasi cadenza), яка готувалася інтонаційно вже в темі, її розвитку, пасажах другої частини, і присутність якої наближує фактуру п'єси до конкретності, імпровізаційності (саме така вказівка «quasi cadenza» діється відносно Прелюдії, написаної для віолончелі соло, у Сонаті №2 для віолончелі та фортепіано). З цим розміром ми ще двічі зустрічаємося у циклі: в заключній, синтезуючій, мінорній прелюдії №24, де він основний — в експозиції та динамічній репризі (епізод-роздрібка у розмірі 6/8). І в передостанній — №23 — цей розмір виконує частково форматорчу роль, бо, будучи змінним, втрачається у зв'язки (т.21–24, 74–77).

На другому місці у композитора розміри 4/4 та С — їх разом п'ять: 4/4 — на початку першого зошита, як обрамлення першої драматургічної хвилі — у №№2, 5 (нагадаймо, що це одноголосна, «струнна» прелюдія); С — у їх продовженні: початок і завершення великої наступної хвилі — прелюдії №№6, 11; у другому зошиті — початок другої «малої» хвилі — №18. Слід звернути увагу, що у цих розмірах превалюють мінорні тональності. Зустрічаємо ми цей розмір (4/4) також у раптовій пірчині середині епічно-

* Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). С.207–217.

№		TEMPI	РОЗМІРИ	TEMPI (ПЕРЕКЛ.)
1	C	<i>Andante</i>	3/4	повільно, піомірно
2	a	<i>Moderato</i> e capriccioso	4/4	піомірно, стримано та химерно, з примиго
3	G	<i>Allegro</i>	4/8 (5/8, 4/8, 5/8...4/8)	швидко (жаво)
4	e	<i>Allegretto</i>	C (3/4, C ..3/4, 3/2, C , 3/4, 5/4, C , 3/2, C) 3/4	повільніше за Allegro, скоріше за Andante
5	D	<i>Vivo</i>	4/4	швидко
6	h	<i>Pesante</i>	C	важко
7	A	<i>Andante</i> espressivo	3/4	повільно, піомірно, виразно, яскраво, експресивно
8	fis	<i>Moderato</i>	2/4	піомірно, стримано
9	E	<i>Moderato</i>	3/4	піомірно, стримано
10	cis	<i>Andante</i> (rubato e recitando)	6/4	повільно, піомірно (ритмічно вільно, декламаційно)
11	H	<i>Vivo</i>	C	швидко
12	gis	<i>Lento</i>	7/8	повільно, поволі, слабко
13	Fis	<i>Moderato</i>	8/8 (3+3+2); 4/4, 8/8	піомірно, стримано
14	es	<i>Andante</i> [<i>Pesante</i>]	12/8, 9/8, 12/8, 6/8, 9/8, 6/8, 9/8, 6/8	повільно, піомірно
15	Des	<i>Andantino</i>	3/4	дещо швидше
16	b	<i>Andantino</i> rubato	6/8	дещо швидше, ритмічно вільно
17	As	<i>Allegretto</i>	6/8	повільніше за Allegro, скоріше за Andante
18	f	<i>Lento</i>	C	повільно, поволі, слабко
19	Es	<i>Allegro</i>	3/4	швидко (жаво)
20	c	<i>Allegro</i> furioso	3/4	швидко і люто, шалено, яро
21	B	<i>Moderato</i>	5/8	піомірно, стримано
22	g	<i>Andante</i>	6/8	повільно, піомірно
23	F	<i>Allegro</i>	2/4 (3/4, 2/4...) 2/4	швидко (жаво)
24	d	<i>Animato</i>	3/4, 6/8, 3/4	натхненно, з душою

танцювальної прелюдії на початку другого зошита — №13 (див. вище).

Слід також виділити розмір 6/8, який автор концентрує у драматургічних хвилях другого зошита: на завершення початкової — прелюдії №16 та №17, а також майже наприкінці циклу — №22. Знову превалують мінорні тональності й повільні темпи. В цьому розмірі ззвучить і середина (розробка-епізод) останньої, заключної, синтезуючої прелюдії — динамічної репризи усього циклу — №24.

Ми виділили найбільш поширені в циклі розміри: 3/4, 4/4, С, 6/8. Але композитор використовує й інші: це 4/8, 5/8 — чергуються у чудовий прелюдії №3, 5/8 у №21, 7/8 в останній п'есі первого зошита — №12, 8/8 (3+3+2) у №13, 6/8, 9/8 та 12/8 зустрічаються у №14 (причому 12/8 — експозиційна частина). Дуже цікаві прелюдії зі змішаними розмірами: №№3—4,

13—14, які розташовані у перших драматургічних хвилях кожного із двох зошитів. У прелюдії №3 (Allegro) постійна зміна розміру диктується принципами мотивного розвитку через «нарощування» заключних звуків. Базова фраза-такт містить шість шістнадцятих і троєль та повторюється: 4/8 — а, а, а, а — по 9 нот (4 такти). Після тритактової паузи йде друге речення: 5/8 — а1, а1, а1 — по 10 нот (наприкінці додається звук «х»), 4/8 — а. Потім композитор пропонує нам весь текст у ракоході, з новим інтонаційним проростанням. Наведемо схему початку прелюдії:

Так і далі йде розвиток за принципом ритмічного дроблення, введення секстолей та їх зворотних проведень. Прелюдія наче «летіти», «в'яже павутину буття».

Перемінність розміру у прелюдії №4 пов'язана з метричним скороченням останнього такту речення чи періоду. Ця прелюдія — знову чудова «перлина» як за змістом, так і за його втіленням. Постійна «гра» в різni осіннато, контрапункти, поліфонічні перетворення (обернені, зворотні, інші варіантні покази тем та їх сплетні), «прозорий» октавний канон басів репрези — створюють досить неоднозначну, чудову, грайливу, світлу, епічну мініатюру. Наведемо початок прелюдії:

Ми коротко розглянули тональну, темпову та метричну драматургію Прелюдії Карабиця, багато залишилося поза рамками, але навіть це дає можливість зробити висновок, що перед нами «великий прелюдійний цикл» з 24-х прелюдій. Циклічність проявляється на всіх рівнях: тональному (мінорні лейттональності), темповому (ряд лейттемпів, які створюють одну з найважливіших драматургічних ліній — внутрішню формулу циклу), метричному (переважні розміри 3/4, 4/4, 6/8), інтонаційному (мережа лейтінтонацій, інтервали примі, октави, тритона, секундо-терції тощо), ритмічному (сітка лейтритмів, в тому числі й ритм «фатуму»), мотивному (блізькі, варіантні лейтмотиви), тематичному, стилістичному, образному тощо. Достати більш докладно проаналізувати кожний з компонентів та їх взаємодію, щоб все це стало зовсім очевидним. Означені ракурси, їх переплетіння та синтез мають пряме відношення до поліфонії драматургічних ліній твору — циклу.

Але є ще ракурси, на яких неможливо не зупинитися. Цикл I. Карабиця — наче онтологія сучасних трактувань простих форм: періоду, двочастинної, тричастинної та різновидів складних дво-тричастинних. Цикл «24 прелюдії», безумовно, «український» твір, бо, як мереживо, сплітає народні, фольклорні інтонації, ритми, жанри (частково про це див. у В. Клінца). Не викликає також сумніву, що цикл I. Карабиця — поліфонічний. Вражас

майстерність, з якою композитор органічно вводить поліфонію: підголоскову, контрастну, імітаційну. Причому також на всіх рівнях: композиційного прийому, форми, жанру, експозиційному, серединному, репризному, зв'язковому, заключному; імпровізаційному, тематичному показу разортання тощо; однотемності, багатотемності, лінії, оstinato, органного пункту тощо. Цикл прелюдій належить до типу поліфонічного, бо відтворює поліфонічні швидкоплинністі і довічність, імпровізаційність і раціоналізм форм розвитку тематизму, тональностей, гармонії, прийомі та мислення тощо. Мова тут не тільки про прямі, обернені, зворотні, збільшенні, зменшенні і т.п. принципи розвитку тем, імітації, канони, канонічні секвенці тощо, а про новий поліфонічний тип мислення упродовж усього твору, який є мережею окремих (самостійних) більш-менш малих п'єс.

Досить розглянути прелюдію №1, де композитор відразу дає зразок «своєї» поліфонії. Ніби у контрабаса, проходить епічна лінія-тема баса, де поступово, з повтором деяких звуків, формується 12-тоновий хроматичний звукоряд: 6+3+3 (12 тaktів). Її структура — прояв принципу «поступового поповнення звукоряду», «горизонтальної звуковисотної комплементарності» в її «вільно-серйному» вигляді*. На фоні лінії баса звучить контрастна (але є й інтонаційні переклички), задумлива тема, постійно (точно і вільно) імітуючись у різні інтервали, з різним часом співівідношення пропорцістіпост, з вертикальними перестановками, з періодичною структурою (6+6). В середині — мотивними розвитками з вертикально-рухомим контрапунктом ліній (16–23); динамічна реприза (ніби дзеркальна) така ж наскрізь імітаційна, з двохоктавним вертикально-рухомим контрапунктом (28–29, 30–31). Велику роль відіграють різнофункціональні оstinato: органні пункти (тоніка — на початку, з якої виходить басова тема — тт.1–7 та наприкінці п'єси — тт.32–38; октавний домінант — переїзд до репризи — тт.24–27, на його фоні мотив «a–c–h»). Таким чином, перша прелюдія циклу — цілком поліфонічна. Інакше, але не менш поліфонічні й інші прелюдії.

Л.Крупіна відзначає «тяжіння до поліфонії не тільки як сферу певної техніки та форми, але як саму основу музичного мислення»**, поширяючи це тільки на поліфонічні цикли з фуг чи прелюдій та фуг. Разом з тим, таке явище можна віднести і до інших циклів, наприклад до аналізованого нами.

I. Карабиць ніби створює новий вид «великого прелюдійного циклу» — поліфонічний великий цикл прелюдій. А тут вже міститься підхід і до наступного ствердження: цикл «24 прелюдій для фортепіано» — новий тип великої поліфонічної форми, який вбирає оновлені внутрішні компоненти.

Прелюдійність і прелюдія як жанр пронизує весь творчий шлях Івана Карабиця: Прелюдія (1964) — як спроба пера; Прелюдія у Сонаті №2 для

віолончелі та фортепіано (1972) — як частина циклу, як введення, вступ до «головної» частини циклу, та «24 прелюдій для фортепіано» (1976) — вже як самостійний новий цикл, вираз свого стилю, індивідуального відтворення жанру.

Сама швидкоплинність земного життя Івана Карабиця сприймається як прелюдія до майбутньої вічної творчої слави, до постійного усвідомлення та переосмислення суті його творчості, її ролі в історії української музики.

И.Ягодзинская (Луганск)

К ВОПРОСУ ОБРАЗНОГО СТРОЯ ЦИКЛА 24-Х ПРЕЛЮДІЙ ИВАНА КАРАБИЦА

Обращаясь к спектру образного строя 24-х прелюдий Ивана Карабица — настоящей книги жизни с тонкими чувствами, эмоциями, сочетанием внутреннего и внешнего мира, можно выделить несколько четких линий, обрисованных форм. Они заключают в себе определенный образ, в котором разносторонность, музыкально-психологические или даже идеальные градации соединены в единое целое, подверженное развитию от простого к сложному.

Таким образом, в цикле можно выделить 5 основных образных сфер. Их многогранность заключается в трансформации, обогащении и приобретении новых черт в образе как конечном результате развития — психологоческого углубления и тематического расширения идеи.

Если принять эти 5 сфер за образные начала, то охарактеризовать их можно так:

1. Одухотворенная лирика.
2. Импрессионизм.
3. Трагедия.
4. Победоносность.
5. Величественность, нерушимость.

Определить грани, рамки каждого из начал достаточно сложно в силу

* Юцевич Ю.Є. Словник музичних термінів. К., 1977. С.177.

внутренней многогранности каждой сферы.

Тем не менее, их взаимодействие, сочетание линий развития составляют драматургию цикла, его психологизм и основную идею. Она заключается в следующем: отражение взгляда, восприятия отдельной личности с ее «Я», ее чувствами, амбициями и окружающего мира; диссонанс и борьба как внутри «Я», так и с беспепелляционностью действительности. Результат — несокрушимость и невозможность что-либо изменить силами одного человека в устоях вечного Хaosа.

Построенная на контрасте (как принцип развития), драматургия описывается на указанные выше 5 начал, показывая, словно в калейдоскопе, линию развития и преобразования каждого из них.

Как было сказано, развитие движется от более простого к сложному. Это выражено, в первую очередь, в разнохарактерности и многообразии тематического материала, музыкальных зерен, что и определяет развитие структуры (от одночастных миниатюр в форме развернутого периода до монументальных изваяний — сложных композиций с чертами вариационности).

Опираясь на выделенные сферы, весь цикл 24-х прелюдий условно можно разделить на 5 групп, соответствующих линии развития каждого обрата.

К первой относятся следующие пьесы: №№1, 9, 14, 15, 22. Ко второй — №№3, 7, 14, 16. В третью объединены №№12, 18. Победоносность и действие выделяются в №№4, 5, 10, 13, 17, 19, 21, при этом в №10 и №18 присутствуют фольклорные элементы. Доминирующей, самой многогранной, подверженной интенсивному развитию, оказывается пятая группа. Она представлена №№2, 6, 8, 11, отчасти №№14, 20, 23 и №24. Можно сказать, что этот образ в процессе разработки трансформируется более остальных. В пятой группе присутствуют два параллельно развивающиеся и идеино связанные элемента: сарказм, ирония, доходящие до сатанизма, и диссонантность Властного Мира. Во всем спектре этих линий можно выделить узловые точки, наиболее объемно, ярко отображающие сами образы и конечный результат их взаимодействия. От изменчиво капризной, диалогичной прелюдии №2 нить тянется к прелюдии №6. Последняя (*Pesante*) является миниатюрой с двойной функцией: она вносит устрашающее, неумолимо грозное начало, еще не проявлявшееся так явно в цикле. При этом особенно эффектно ее появление после беззаботно струящейся, мажорной прелюдии №5.

* Задерацкий В.В. Полифоническое мышление И.Стравинского. М., 1980.

** Крупина Л.Л. Эволюция фуги: Учебное пособие по курсу полифонии. М., 2001. С.170-172.

*** Там же. С.172.

Октавные ходы, изломанная мелодическая линия и прихотливый ритм, тяжелая поступь аккордового баса, сползающего по полутонам (скользящимся в собственную линию), неясность тонального плана и гармоническая диссонантность характеризуют основной период, как выражение некоего монументального начала, разрушающего впечатление хрупкости образа, оставшееся от предыдущей пьесы.

Второй период, дополняя картину триумфально-зловещего торжества, осуществляет баланс более мягким гармоническим языком, тяготением к мажорной основе. Некоторая терпкость присущей здесь образной «полемики» выражена в сочетании пунктура из 1-го раздела, хроматических «сползаний» и прихода к хоральному звучанию. Все развитие, широта тонального плана растворяются в таинственном затихании на рр. Завершение преплюдии подобно фразе: «Незыблемое вечно».

Прелюдия №11 (*Vivo*). Ее стаккатный сарказм, ироничность, обрывистость фраз, полетность, переклички регистров создают образ мятущегося героя. За его движениями невозможно уследить: восхождение — спад, разбег — и снова полет, широкие скачки — как огромные шаги, бег по ступеням, — так можно охарактеризовать первый период.

Второй период несет еще большую действенность, настойчивость за счет ритмического дробления, полуточновых соотношений, сочетания разных регистров и октавных бросков.

Результат взаимодействия представленных начал, их слияние и явно симфоническое перерождение наиболее рельефно показаны в пьесе №20 (*Allegro furioso*). Что-то гневное и демоническое слышится в зловещей унисонной трели, взлетающей пассаже — призыве к действию. Начинается

12 прелюдий: Первий зошит	12 прелюдий: Другий зошит
5 + 6 + 1	5 + 3 + 3 + 1
№№1-5; 6-11; 12	№№13-17; 18-20, 21-23, 24

таинственный обряд колдовства с элементами шествия-танца. Изломанность мелодической унисонной линии, трехкратный повтор начального четырехтакта с интенсивным развитием; пассажи, в бешеном движении устремляющиеся в «преисподнюю», тритоны, игра штрихов и прихотливый мелодический рисунок — все это рисует сатанинский дух, наиболее динамично выраженный в этой прелюдии.

Средний раздел простой трехчастной формы экспозиции насыщен внутренней экспрессией (это подчеркнуто в ostinato баса) и непрерывной действенностью (хроматизмы в мелодии, игра динамических оттенков, при-

* Мирошниченко С.В. Теоретичний аналіз — умова виконавських інтерпретацій поліфонічного твору (на прикладі циклу В.Іванова)// Музичне виконавство. Кн.7: Науковий вісник НМАУ. Вип.18. К., 2001. С.100–114.

дающая звучанию особую саркастическую окраску).

Разработка (прелюдия написана в сложной трехчастной форме с принципами сонатного развития) отличается широтой размаха. В каждом ее звуке — действие, в каждой синкопе — заклинание. Начальный мотив с подчеркнутой акцентированкой (т.19) есть основной тематический «источник», подвергающийся развитию. В основе второй темы этого раздела лежит ритмическая пульсация (синкопы выступают как носители характера саркастичности). Начинаясь однозвучно, этот мотив, повторяясь, разрастается, до пятизвукового кластера — краски сгущаются, и на сцене появляется главное действующее лицо — «Властный» бас. Завершающая точка движения его изломанной линии совпадает с кульминацией — настоящим взрывом. Начальный элемент звучит на ff в октавном удвоении, регистровый объем сочетаемых линий создает впечатление величественности. Верхние голоса продолжают развитие гармонического фона в ритмическом *ostinato*. Первый семитакт разработки повторен полностью, в чем есть скрытый смысл: это «Зловещее» обличилось в праздничный наряд на

№	ТОН.	ТЕМП	РОЗМІРИ	ЇХ ВИКОРИСТАННЯ
1	C	<i>Andante</i>	3/4	постійно
7	A	<i>Andante espresso</i>	3/4	постійно
9	E	<i>Moderato</i>	3/4	постійно
15	Des	<i>Andantino</i>	3/4	постійно
19	Es	<i>Allegro</i>	3/4	постійно
20	c	<i>Allegro furioso</i>	3/4	постійно
24	d	<i>Animato</i>	3/4; 6/8; 3/4	крайні частини

собственный апофеоз.

Необычайно эффектно, таинственно, с внутренней концентрацией, после грандиозной кульминации, *sub.p* звучит знакомый рисунок в басу: весь эпизод-связка готовит действенность репризы. Она в точности повторяет первую часть. Но драматургический замысел так глубок, что сам диктует правила формы. Вместо третьего проведения темы из первого раздела «врывается» ритмический «пульс» из средней части. Постепенно замирая, его удары становятся реже, подобно тому, как останавливается человеческое сердце.

№	ТОН.	ТЕМП	РОЗМІРИ	ЇХ ВИКОРИСТАННЯ
2	a	<i>Moderato e capriccioso</i>	4/4	постійно
5	D	<i>Vivo</i>	4/4	постійно
6	h	<i>Pesante</i>	C	постійно
11	H	<i>Vivo</i>	C	постійно
18	f	<i>Lento</i>	C	постійно
13	Fis	<i>Moderato</i>	8/8(3+3+2);4/4,8/8	в середині

И оно остановилось! Целая пауза воспринимается, как конец, финальная развязка. Тихим отголоском звучит мотив из первой части, растворяясь в pp. Но лишь гневная реплика баса — главная тема разработки — ставит точку, словно неумолимое начало желает последнее слово оставить за собой.

Трагизм в цикле, как отдельная линия, является одновременно и не-

№	ТОН.	ТЕМП	РОЗМІРИ	ЇХ ВИКОРИСТАННЯ
16	b	<i>Andantino rubato</i>	6/8	постійно
17	As	<i>Allegretto</i>	6/8	постійно
22	g	<i>Andante</i>	6/8	постійно
24	d	<i>Animato</i>	3/4, 6/8, 3/4	в середині

отъемлемой частью сферы величественной нерушимости, показывая новый поворот в ее развитии. Экспозиция трагического начала представлена в прелюдии №12 (Lento). В ее основе лежит образ скорби, выраженной уже в начальных «упустощенных» интонациях (Ч.8 и Ч.5), в которых слышны отчаянная безысходность, как густой туман, пеленой застилающий глаза. Вся динамика развития рисует единый образ — тяжелая поступь в пустоту.

По сравнению с 12-й, прелюдия №18, являясь как бы отблеском вышепоказанной, в идеином отношении усложнена стремлением к тонкому, благородному и просветленному началу. В целом она очерчена темными ночными красками, подобно расплывающейся акварели, расползающимся теням.

Одухотворенная лирика в цикле проходит красной нитью через все пять групп прелюдий. Начинаясь с вдохновенной песни человеческого

4/8	5/8	4/8	5/8
9 нот 9 9 9 –	10 10 10 9 –	9 9 9 9 –	10 10 10 9 –
а а а а –	а1 а1 а1 а –	а а а а –	а2 а2 а2 а2 –
1 1 1 1 3т			
ракохід		ракохід	
A (7 тактів)	A1 (7 тактів)	A2 (7 тактів)	A3 (7 тактів)

сердца, полного надежд, приоткрывая завесу тонкостей души в прелюдии №1, она завершает свое развитие в прелюдии №22.

Обратимся сначала к промежуточному этапу — прелюдии №9 (*Moderato*). Светлая, лучезарная лирика, тонкость красок и грациозность мелодии, мягкость гармонических наслаждений, необычность тонального плана (E, C, P, C) способствуют умиротворению восприятия. Развитие в простой трехчастной форме с контрастной серединой достигается за счет постепенного уплотнения фактуры. Здесь прослеживается образно-жанровая моду-

ляция в героическую сферу (особенно в кульминации) с возвращением в репризе модифицированного первоначального образа, с замирием в

C	3/4								C
aa	aa	aa	aa	aa	aa	aa	aa1	a1a1	a2
-	-	vv	vv	-	-	vv	-	-	vv
Вступ: остинато — 7 т.								Тема на фоне остинато: 4+4 т.	

diminuendo на терции тоники.

Прелюдия №22 — лирическая миниатюра в форме развернутого периода. Грациозность и тихая печаль светлых терций подобны в данном контексте капающим слезам. Капризность ритма и скучность мелодического рисунка создают ощущение внутренней неустойчивости. Это состояние, подобное мучающему вопросу, усиливается с момента вступления мелодии. Построенная на двух звуках (начинаясь со II ступени), эта тема является продолжением сферы лирики, хрупкости, проявившейся в прелюдиях №1 и №14. Три предложения представляют тему с совершенно различных позиций, кульминацией является третья предложение. Эмоциональный подъем, переживания, выраженные при помощи ритмического дробления, приглушиены безучастной маской холода мелодии, за которой скрыт трагичный вопрос, не имеющий разрешения.

Словно вступая в полемик с действенностью, сарказмом и диссонантностью, переплетаясь с этими сферами, лирическое начало неожиданно воплощается в импрессионистической, беззаботно лучезарной прелюдии №13, капризно иронических пьесах №2 и №23. Вместе с тем в пасторальной прелюдии №9 и колыбельной №15 одухотворенность и «Свет» берут верх, предсказывая линии дальнейшего развития, их противоречивость.

Естественность взаимопроникновения контрастных, а иногда и конфликтующих начал несет за собой оригинальность трансформации образа. Особенно ярко это можно проследить на примере преобразования с буквально полярным изменением образной сферы 4-й группы прелюдий (действенности, утвердительности): от беззаботности журчащего ручья в прелюдии №5, переосмыслиенного автором одностороннего *рергетиум mobile*, до блеска тяжелой сбруи в прелюдии №21 и фееризма прелюдии №24.

Рассмотрим подробнее прелюдию №21.

Рисующая картину шествия, первая часть более изобразительна, чем действенна. При всей величественности интонаций (ч.4, ч.8) обрывистых повторяющихся реплик, маршевости ритма с сочетанием двух- и трехдоль-

* Клин В.П. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). С.207–217.

ности, здесь присутствует и тревожность (как обратная сторона горделивого лица приближающейся победы). Она выражена в мелодических взлетах к вершине и падении октавы (тт.9–10). Основной чертой при господстве торжественности и уверенности интонаций является тематическая многоглановость. Более ярко она проявляется в средней части, построенной на трех темах-зернах. Контрастные и динамичные, они являются не только носителями образных сплетений, но и информирующим фактором.

Первая тема: фанфарная мощь подчеркнута динамикой, пунктиром, а также «оркестровостью» фактуры. Особое внимание уделено в ней интонациям ч.5 и ч.4. Секвентное развитие этих мотивов подчеркивает победность шествия. Вторая тема несет эффект тревожности, настороженности, появляющиеся меланхолические интонации словно обессилены, на фоне стреляющихся к своему пику гаммообразных пассажей, ее звучание еще более пусто. В противовес предыдущим, третья тема — мягкая и лирическая песнь (т.30). Мажорная ладовая основа, повторность и опора на устойчивые ступени с закругленным мелодическим движением родят ее с колыбельной. Сплетенная из нежно обволакивающих интонаций, она не лишена тревожности — предвестник дальнейшей кульминации. Калейдоскопичность развития проявляется и здесь. Подобно витражу, кульминация вырастает из мотивов трех тем, доминирует при этом фанфарный элемент (подчеркнут широкими скачками баса), логично подготавливающий репризу.

Реприза становится настоящим апофеозом. Появление пунктира, октавное изложение темы придают ей торжественность звучания. Завершается эта зарисовка полной, но не окончательной победой, утверждением светлого, героического начала.

Переломный момент всего цикла приходится на прелюдию №14. Именно здесь впервые в масштабе целой пьесы сталкиваются все образные сферы. Если предыдущие прелюдии были миниатюрными зарисовками, то эта — настоящее живописное полотно с дымчато-воздушным фоном и веянием импрессионистического начала. Собранные мысли, логика развертывания калейдоскопического музыкального материала, концентрат контрастов определяют законченную трехчастную структуру, закругленную не только архитектурно, но и в образном отношении. Завершение прелюдии рисует в воображении брызги воды, причудливо рассыпающиеся в светлых тонах на бумаге.

Завершая линию развития всего цикла, одновременно развивая калейдоскопичность, проявившуюся в прелюдии №14, венцом, итогом цикла является прелюдия №24, — яркое, насыщенное, масштабное полотно, вы-

* Крупина Л.Л. Эволюция фуги: Учебное пособие по курсу полифонии. С.164.

** Там же. С. 153.

полняющее функции эпилога.

Как заключительная точка в повествовании, откровениях цикла, она рисует конечный результат всех пережитых эмоций, явлений реальных и фантастических, небесно-возвышенных и сатанических, всех преобразований во внутреннем мире человека, начавшихся с изящества, тонкости и влюбленности и завершающихся молью, властностью и нерушимостью диссонанса внешнего мира — Хаоса.

Сама прелюдия от первых тактов на pp, до последних fff — это путь развития, обогащения, соединения и разветвления этого самого мира в восприятии отдельной личности. Таинственность слышна с первых тактов музыки. Тритоновые интонации в остинатном ритме, пунктирный ритм, густота и некоторая хриплость звучания контрактавы создают ощущение затянутой злобы и угрозы. Это ощущение усиливается параллельно с развитием материала: голоса расходятся, партия баса по полутонам сползает в контрактаву, приобретая большую диссонантность.

В многочисленных эпизодах, переплетающихся в своей противоречивости, в сквозном развитии, являющимся основным принципом разработки тематического материала прелюдии с чертами rondо, явно просвечивают те основные источники — начала, которые формируют драматургию цикла (можно сказать, что сама прелюдия — его преображенная миниатюра). Так, например, в гаммообразности и интонациях чистой и ув. квартир в первом эпизоде (тт.25-40), полифонизированности фактуры угдаются попытки достоверности, стремительность развития. Особенно интересна «интермедиа», подобная светлому пятну на рисунке, где преобладает сумрачно-темный тон (тт.30-34). Путем варьирования реффера развитие начальной темы постоянно предстает в новом ракурсе. Саркастичность естественно «вплетается» в разработочные мотивы, антагонистично противопоставляясь одухотворенности и трагизму. Последний, наравне с роком, становится основным тоном, который в результате окрасит образность итоговых «сцен» прелюдии.

Постоянно накапливаемые чеканность и лаконичность высказывания через волновую кульминацию (с использованием цитат — вкраплений из предыдущих пьес, являющихся экспозициями сфер) переходят в стихийность бурлящего океана — главную кульминацию феерического и неохватимого шоу, которое ведет к развязке всего цикла. Кульминация основана на варьированном проведении темы-рефrena. Троекратное звучание начального тематизма на фоне гармонических столбов-семизвучий, сочетание крайних регистров, заменяющих звучание оркестра, — крик, суровая и нерушимая аксиомы слышны в этой преобразованной теме. Безапелляционность становится главной, исчерпывающей характеристикой трансфор-

мированного образа, завершаясь на квинтовом тоне заключительного, оборвавшегося на ff аккорда, подобно вопросу, поставленному ребром.

Таким образом, прелюдия №24 оправдывает идею о невозможности единичного противостояния, неизменности укладов и рамок, несокрушимости бесконечной стены Хаоса, отделяющего и одновременно соединяющего Человека с Вечностью.

О.Гармель (Київ)

ПОСТЛЮДІЯ ОСТАНЬОГО РУКОПИСУ (І.КАРАБИЦЬ В.СИЛЬВЕСТРОВ)

На думку відомого сучасного культуролога Олександра Геніса «художніх творів без таємниці не буває — як людей без підсвідомості»*. Процес роботи автора над твором завжди містить у собі складний етап «перекладу» ідеального задуму на вербалну мову мистецтва. При цьому глибинні шари творчої першої композитора часто залишаються поза межами нотної сторінки і дійсно стають підтекстом, таємницею, «підсвідомістю» твору. Мабуть, ще більша таємниця має незавершений художній твір, що назавжди залишається в ескізах і не має звичних меж між початковим скрипковим ключем та заключними двома тактовими рисками. Тому віртуально існує велика кількість можливих інтерпретацій тих рукописних знаків, які ледь розкривають окремі фрагменти великого задуму.

До однієї з таких музичних таємниць доторкнувся Валентин Сильвестров. На початку лютого 2002 року до нього потрапив останній незавершений (вірніше, лише розпочатий) рукопис Івана Карабиця. А вже першого березня композитор поставив крапку в кінці нового камерного твору — «Елеїї» для струнного оркестру — з подвійним авторством (І.Карабиць ... В.Сильвестров), з подвійною датою створення (2000...2002), з дарчим надписом — посвятою «Марині Копиці» і з важливою приміткою: «Композиція основана на карандашном ескізе в нотній тетраді Івана Карабиця, которую он взял с собой в больницу, думая о новом сочинении»...

В сучасному мистецтві звернення до «чужого» тексту* стало досить

поширеним явищем. Апелювання до стилів інших напрямків, до творів різних композиторів виявилось однією з домінант творчого процесу багатьох митців. Певне акцентування даного аспекту музичного мистецтва останньої третини ХХ століття пов'язане, зокрема, із загальним широким «нелінійним» розумінням функціонування традицій у сучасній «системі інтертекстуальності». Показове в цьому відношенні сприйняття світової культури як єдиної «мережі», «сітки» взаємозалежних явищ:

- розвиток музичного мистецтва, зокрема «систему музичних форм і її перетворень можна уподібнити величезній мережі, що тягнеться крізь часи; навіть те, що здається позбавленним традицій, має таємний зв'язок із тим, що існувало раніше» (Д.Лігеті)**;
- «...світ — це сітка, вир властивостей, кожна річ відсилає до іншої, кожна річ пояснює іншу...» (У.Еко)***.

Відповідно даний тенденції в творчому процесі сучасних композиторів став динамізуватися момент «само-розуміння-в-іншому», адже за спостереженням сучасного культуролога Г.-Р.Яусса, «...досвід мистецтва включає в себе особливі, єдині у своєму роді можливості сприйняття і пережиття буття іншого як інше Ти, а в ньому — знову своє я, збагативши його»****.

Найвідоміший та найпоширеніший варіант взаємодії музичних текстів у композиторській творчості спостерігається при зверненні до завершеного твору. Як відмічає У.Еко, «після закінчення роботи виникає діалог між твором і публікою. Автор з цього виключається»*****. Твір стає самостійною звуковою подією, що має свій зміст, структуру, семантику, символіку, естетику. І при його інтерпретації шляхом використання цитат, алюзій, певних знаків тощо на першому плані виникає діалог творів, а на другому — крізь них — діалог композиторських стилів, естетик і систем світогляду.

Дещо інший варіант взаємодії музичних текстів виникає при запозиченні незавершеного «чужого» твору або тільки намічено ескізу. Значимість його не менш важлива для нової композиції. За словами Ю.Тинянова, «...роль невідомого тексту (будь-якого в семантичному відношенні)... незмірно сильніша ролі визначеного тексту: момент такої часткової невідомості заповнюється неначе максимальним напруженням відсутніх елементів — даних потенційно — і сильніше всього динамізує форму»*.

В процесі нової композиторської роботи В.Сильвестрова семантичне поле твору початково було динамізоване «чужим невідомим текстом». І тому в «Елегії» спостерігається парадоксальний діалог смыслових «кодів», але не на рівні завершених творів, а — оминаючи його — на рівні двох композиторських систем або, метафорично, двох звукових світів. Ймовірність даного перетину виникає завдяки тому, що останній рукописний ескіз І.Карabiця, будучи структурно й семантично відкритим, своєрідно «пропускає

крізь себе» метаобраз його музики.

Останній рукопис — це п'ять нотних сторінок, які містять шістнадцять музичних ескізів. Перший охоплює трохи більше нотної сторінки, всі інші — один-два рядки. Серед фрагментів переважають одноголосні приклади, лише у першому, шостому та сьомому намічено басову лінію, чотирнадцятий нотований як діалог двох інструментів (або партій), а п'ятнадцятий являє собою алюзію респонсорного типу викладення: двічі монодичному проголошенню відповідає quasi-хоровий рефрен. Але, незважаючи на невеликий обсяг ескізів, можливо спробувати «прочитати текст між рядків» і гипотетично реконструювати окремі деталі задуму, вслухаючись в інтонації цих фрагментів і траiamoчи в «слуховому полі» відому музику Івана Карабиця.

Всі шістнадцять прикладів належать до одного розпочатого оркестрового твору. В ньому, напевне, намічалося дві образні сфери та декілька наскрізних ліній розвитку. У першій сфері — лірики — виділяються два «полюси»: тонкі, медитативні, піднесені теми-образи поступово трансформуються у тендінтний, але дещо механістичний хроматизований вальс, а лірична заглиблена тема-монолог досягає експресивної драматичної кульмінації. Другий пласт — це monodia**. Композитором намічена динаміка розгортання цього образу: від особистісної теми-молитви (одноголосного викладу), через певне наближення до ритуального старовинного співу (монодію супроводжують два нижні голоси, що повільно рухаються паралельними квінтами), потім драматичне скандування трансформованої теми як заперечення, гнівний спалах (ремарка «marcato») — до просвітленого респонсорія.

При вивченні рукопису звертають на себе увагу особливі закономірності композиторських приміток. У деяких прикладах намічено динаміку, дівчі вказани інструменти (V-no I та V-ni tutti), відмічено образ-характер («величаво»). Але виключно всі фрагменти мають позначення темпу. Це акцентує певний момент творчого процесу: композитор первинно мислив звуковий образ у чітко визначеному темпо-русі, з конкретно означененою пульсацією. Для миття, ймовірно, одним з важливих аспектів розгортання музичного твору було втілення зміни «пульсів» й динаміки внутрішнього руху звукової ідеї, переживання думок та емоцій.

Створюючи «Елегію» для струнного оркестру, Валентин Сильвестров дуже уважно поставився до ескізів Івана Карабиця, намагаючись максимально зберегти їх зміст. Мабуть, тому основою «Елегії» став перший фрагмент рукопису, найбліжчий за обсягом і найдетальніший за оформленням нотного тексту серед усіх ескізів.

Ця творча робота В.Сильвестрова — своєрідна постлюдія останнього

рукопису І.Карабиця. Згадаємо найвідоміші слова В.Сильвестрова про власну естетику творчості: «Авторський текст вписується у світ, який весь час звучить. Тому я думаю, що в розвинутій художній свідомості все менш і менш можливі тексти, що починаються, образно говорячи, «спочатку». Мені захотілося написати дещо таке, що не стільки починається, скільки відповідає на щось вже вимовлене (...). Постлюдія — наче збирання відлуння»*. В такому контексті «Елегія» — це відповідає на «же вимовлену» музику І.Карабиця, це «збирання відлуння» його рукопису.

Коли слухаєш «Елегію», то одразу поринаєш в ауру сильвестрівського звукового Весеніття і впізнаєш кожен штрих його оригінального стилю: вслухування в звукову тишу; ледь помітну зміну співзвуч, які заповнюють весь простір своїм відлунням; ліричну мелодію, складену з романтичних зворотів-відголосків. Але коли відкриваєш останній рукопис Івана Карабиця, то розумієш, що майже всі ноти твору Сильвестрова належать... Карабицю.

В «Елегії» Валентин Сильвестров своєрідно поєднав вибудову звукового «простору» (фактури, оркестровки, фразування) у власному стилі з детальним прочитанням і реконструкцією чужого есізу. Так, єдина згадка про виконавський склад (на першому рядку рукопису І.Карабиця зустрічається запис «V-по I») перетворюється в інтерпретації В.Сильвестрова на струнний оркестр; детально перенесені в новий твір позначення динамічних змін; майже всі додані звуки (наприклад, басовий голос на початку твору, низхідний рух скрипок у другій строфі*) реставровані за допомогою аналогічних у тематичному відношенні розділів рукопису, які збереглися краче. У фрагменті есізу, що відповідає третьій строфи «Елегії», І.Карабицем була повністю висписана лінія нижнього пласта фактури, а з melodії намічений лише початковий низхідний тематичний елемент, за яким слідує хвиляста лінія на знак «продовження в тому ж дусі». І хоча даний фрагмент інтерпретатор міг доповнити «від себе», В.Сильвестров заповнє мелодію цього розділу «нотами Карабиця», повторюючи (з деякими варіантами) намічений в рукописі мелодичний хід.

Найбільша творча свобода, яку дозволяє собі В.Сильвестров, стосується завершення твору: він створює четверту строфу «Елегії», що являє собою скорочене повторення початкової теми есізу (на іншій висоті та з невеликими мелодичними змінами). Але заключний розділ є також і відповідью В.Сильвестрова на тему І.Карабиця, продовженням наміченої напрямку її розвитку (див. Приклад 1, партія V-n I з першої строфи «Елегії», та Приклад 2, партія V-n I з четвертої строфи). Тому реprиза не тільки надає завершеності та архітектонічності струнності, а й містить у собі імпульс віртуально можливого подальшого розгортання твору. Така певна

«відкритість» композиції «Елегії» є своєрідним втіленням незавершеності («відкритості») есізів.

«Елегія» І.Карабиця ... В.Сильвестрова — це не тільки приклад завершення одним композитором рукопису іншого. Це особливіє точка перетину. За твердженням Ю.Лотмана, «іконічні (недискретні, просторові) та словесні (дискретні, лінійні) тексти взаємно не перекладаються, виражую «один і той самий» зміст: вони не можуть в принципі, тому на стиках їхнього соположення зростає невизначеність, яка і є резервом зростання інформації»*. В даному випадку «резерв зростання інформації» підсиленій тим, що недискретний текст (ночний есіз) та дискретний (завершений твір) належать різним авторам. Тому «Елегія» — це точка перетину двох систем творчого мислення, їх своєрідного взаємного відображення.

З одного боку, В.Сильвестров, вивчаючи есізи, відчуває у них «свою» музику. Ця думка знаходить підтвердження при зверненні до роботи Т.Тучинської «Стабільні теми в творчості В.Сильвестрова 70–80-х років». Дослідниця виділяє п'ять стабільних тем. Першою, найбільш важливою і майже незмінною в різних творах композитора є так звана «тема Автора»: «Її характерна особливість — багаторазова повторюваність, пронизаність нею всієї музичної тканини»**. А в рукописі І.Карабиця і, відповідно, в третій строфі «Елегії» зустрічається мотив, який наближується до стабільної теми сильвестрівської творчості і є її усіченим варіантом. Ця подібність відчувається в більшій мірі завдяки самому В.Сильвестрову: композитор неодноразово повторює в «Елегії» наименій І.Карабицем мелодичний зворот, як він це робить з власною «темою Автора» у своїх творах.

З іншого боку, сильвестрівське звернення до есізів І.Карабиця дозволяє по-іншому почути його музику. Якщо спробувати узагальнити змістовне наповнення творів І.Карабиця останнього десятиліття, та його можна означити, як емоційно відкриту лірико-драматичну сповідь. А в інтерпретації В.Сильвестрова музика «вивільняється» від напруженості експресії, емоційних сплесків і драматичних кульминацій. Це — не *meir* Івана Карабиця, а чисте і просвітлене звучання його останнього рукопису. «Елегія» — *вслухування* з звуки, почути І.Карабицем.

О.Вільчинська (Київ)

ІВАН КАРАБИЦЬ. «МОЛИТВА КАТЕРИНИ»: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ, ОСОБЛИВОСТІ ЖАН- РУ ТА ДРАМАТИУРГІЯ

І.Карабиць — видатний український композитор другої половини ХХ століття. Важким і тернистим був його шлях на композиторському лані.

Одним із фактів його біографії є участь у конкурсі, що був присвячений драматичним подіям історії України — Голодомору 1933 року. Конкурс відбувся у Києві в 1992 році. Композитором був представлений твір «Молитва Катерини» на слова Катерини Мотрич.

Та не судилося митцю здобути заслужене визнання. Твір ще на першому етапі зазнав поразки...

«Молитва Катерини» була створена на початку 1990-х років — у період завершення не лише століття, а й тисячоліття. I, як справжній великий художник, композитор прагнув узагальнення, осмислення свого часу.

Тема страждання, тема смерті завжди хвилювала людство. У ХХ столітті найстрашнішим було те, що всі страждання та муки, які довелося пережити мільйонам людей, були заподіяні цивілізацією. Це не може не вразити.

Тема Голодомору хвилювала талановитих письменників, художників, кінорежисерів, композиторів. У літературі неї торкаються В.Барка у творі «Хвіттий князь», У.Самчук у творі «Марія», Ю.Щербак — «Чорнобиль», В.Охимович у поезії «Тридцять третій — симфонія-реквієм». У живопису звертається до неї О.Петрова у полотні «Пам'яті тих, хто загинув у голоді 1933 року». В музиці — Є.Станкович у творах «Чорна елегія» для хору та оркестру на слова П.Мовчана, «Панахида по померлих від голоду» для читця, солістів, хору та оркестру на слова Д.Павличка, «Ектенія заупокійна» (поема скорботи), М.Скорик «Симфонія-поема, присвячена 60-річчю Голодомору 1932–1933 року в Україні». До трагедійних сторінок історії українського народу звернувся у своєму творі Іван Федорович Карабиць.

Текст «Молитви Катерини» взятий з одноіменного твору письменниці Катерини Мотрич. Твір має дві редакції. У першій він має назву «Молитва за убієнних голodom», у другій — «Молитва Катерини». На запитання, чому саме вона звернулася до цієї теми і чому твір зв'язується «Молитвою» письменниця відповіла: «Це — одна з найбільших трагедій ХХ століття і взагалі в історії людства. Я вирішила віддати данину пам'яті тим безіменним жерт-

вам, які покинули цей світ неоплаканими, неоспіваними за християнськими традиціями».

Почувши по радіо «Молитву Катерини» Іван Федорович був вражений. Познайомившись із Катериною Мотрич, він запитав у неї дозволу створити музичний твір на її текст. Із двох варіантів композитор зупинився на другому — «Молитви Катерини». Тексти двох редакцій дуже схожі, але в першій — «Молитва за убієнних голodom» — авторка більш розгорнено подає описи України, людей, власні філософські роздуми. У другій редакції всі думки мають більш стислий та конкретний вираз.

Після пригального випадку на конкурсі 1992 року Іван Федорович не втрачив надії на те, що твір його буде виконано і донесено до сердець слухачів. Він активно спрямав цю.

Прем'єра «Молитви Катерини» незабаром відбулася в Києві. Керував оркестром американський диригент Вірко Балей. Виступ був невдалий через непорозуміння між диригентом і виконавцями. Вдруге твір прозвучав у Львівському оперному театрі. Іван Федорович диригував сам. Хорову партію виконував дитячий хор Київської середньої спеціальної музичної школи ім.М.В.Лисенка (керівник — Е.Виноградова). Партію читця виконувала сама Катерина Мотрич. Третій раз твір був оприлюднений знов у Києві. З концерту було зроблено запис, та віднайти його було дуже важко, оскільки він існує, як з'ясувалося, лише у фонді Київського радіо.

Автор визначав жанр «Молитви Катерини», як кантату. Але від кантати він залишає лише виконавський склад: хор, оркестр, соліст (дитячі голоси). Проте у партитурі є ще й читець — фігура не типова для цього жанру, але характерна для багатьох музичних творів ХХ століття, наприклад: Р.Щедрін. «Поеторія» для читця, жіночого голосу, хору та оркестру; О.Козаренко. «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» та «Орест» для читця, солістів, хору і камерного оркестру; О.Красотов. Симфонія №3 для читця, хору, двох флейт і арфи тощо.

Драматургія твору «Молитви Катерини» І.Карабиця дуже складна і психолічно насичена. Образи смерті, трагедії, катастрофи розкриваються у творі з неймовірною виразовою силовою. «Усі ці жахи, не бачені від сотворення світу», в кінці твору філософські осмислються.

В першій частині експонується образ смерті, трагедії. Загинули люди, які ні в чому не винні. Вони пішли від нас — діти, матері, старенky дідусі й бабусі, не знаючи, за що...

Хорову партію автор доручав дітям. Напевно, саме в образі дитини композитор усобів чистоту, безневинність українського народу.

Першу частину твору можна розділити на п'ять своєрідних епізодів, які * Геніс А. Модернізм як стиль ХХ століття // Звезда. 2000. №11. С.205.

згрупований в складну тричастинну форму (АВСА1В1).

У першому епізоді слухач поринає в атмосферу спустошеності, мертвого тиші. Музика звучить у низькому реєстрі, на рр у групи струнних інструментів. Вони грають висхідні та низхідні поспівальні поспівлі в діапазоні терції, що надає образності якоїсь замкненості, безвиходності. На цю інструментальну тему накладаються дитячі голоси. У той час як діти повторюють свій музичний текст, інтонації у струнних піднімаються вгору, у досягніть високий реєстр. Тема набуває масштабності, звучності. По вертикалі чутні різкі дисонуючі акорди, і це надає музичці більшого трагізму. За допомогою короткої інструментальної звязки відбувається переход до наступного розділу. В ньому поглиблюється сфера трагічної образності. Провідну роль тут відіграє хор, підтримуваний струнними. Іх унісон, рівномірний ритм, низький реєстр спричиняються до виникнення асоціацій з траурним маршем. Розділ закінчується різким дисонансом f. Раптом все стихає, змінюються темп з Andante на Largo і, ненача здалека, на р читець веде розповідь про трагедію, що починає вирвати на землі. Текст супроводжується темами смерті та певних вищих сил, які автор втілює дуже паконічними засобами. Тема небесних сил подається у верхньому реєстрі тембром вібрафона, що нагадує звучання церковних дзвонів. Тема смерті проходить у низькому реєстрі у віолончелі, яка декламаційно відтворює висхідний поступеневий рух. Теми не співставляються, а ніби існують окремо одна від одної. Після того, як читець закінчує свою розповідь, повертається матеріал першого розділу. Якщо на початку він виконувався тільки струнними, то зараз його підхоплює ще й хор без слів, що сприймається, як стогн виснаженого, безпорадного народу. Далі знову повторюється траурний марш. Частина закінчується на рр низхідним глясандо партії хору.

Друга частина є драматичним центром твору. В ній втілюється ідея повної руйнації моральних норм людства, зневіри в Бога.

Події розвиваються хвилеподібно. Після туттіного вступу, побудованого на різких дисонансах, вступає читець, який висловлює зневіру в Бога від імені усього народу. В оркестрі звучать інтонації з першої частини, але по дані більш драматично. Після закінчення спів читець піднімається нова хви-

* Тут термін «текст» використовується в тому розумінні, що запропонував М.Михайлов: «Термін «текст», який розуміється в розширеному смислі, здатний зручним для застосування темою, що може бути співіднесеним з музично-художніми явищами самого різного масштабу. Це може бути і цілій твір, і його більший чи менший фрагмент — від частини цикличної композиції до любої інтонаційно осмисленої музично-синтаксичної одиниці (музичної синтаксеми) різної величини» (див.: Михайлов М. Стиль в музиці. Л., 1981. С.128).

** Савенко С. Приключения в воображаемом пространстве: заметки о творчестве Лигети// Сов. музыка. 1987. №6. С.117.

*** Эко У. Маятник Фуко. К., 1995. С.538.

**** Яусс Г.-Р. К проблеме диалогического понимания// Бахтинский сборник. М.,

ля розвитку. Наче божевільна істота, хор на f повторює слова «Господи, Вседержителю наш». З кожним разом по вертикалі утворюються все різкіші дисонанси, нарощується динаміка, підвищується реєстр, прискорюється темп, зменшуються тривалості, та раптом все замовкає і починається наступна хвиля розвитку. З низького реєстру оркестрове звучання стрімко піднімається вгору. В середньому реєстрі до нього на ff приєднується хор. Складається враження стогну, плачу, напруження досягає кульмінації. Хор з гучного співу переходить на крик (автор використовує алеаторику).

Поступово все стихає, і тоді настає друга смислова кульмінація. Доручена вона читцю, який передає страшні деталі трагедії. Маті, для якої дитина є найавгактівішим сенсом життя, заряди себе вбиває її... Хор і оркестр ніби поглинає суцільній хаос... Та потроху все заспокоюється. Народ опам'ятався і знову звернувся до єдиної надії — до Бога. Читець промовляє слова «прости, небо»...

В кінці другої частини звучання починає просвітлюватись. Оркестр інтонаційно зосереджується у високому реєстрі. Флейта соло награє пасторальну поспівку. Зникає дисонантність. Все це викликає враження приходу весни у пустий, знесилений край.

Третя частина твору — філософське осмислення трагедії. Немає на Україні щастя, а «лише регоче лихо, лише живуще горе на чорнобильській межі». Письменниця і композитор закликають людство покаятися, пом'янути всіх загиблих. У фіналі проводяться теми з першої частини — тема траурного маршу, теми смерті та вищих небесних сил. Остання в фіналі звучить просвітлено, на відміну від першої частини, до тембріу вібрафона досягаються дзвони та трикутник. Після останніх спів читає музика немовби розчиняється у повітрі (автор знову вдається до алеаторики)...

Отже, жанр каноні та композитора є величми трансформованим. Такі принципи музичної драматургії, як своєрідний лейттематизм, безперервний розвиток музичної тканини, надзвичайно велика роль оркестру, — все це наближує жанр до симфонічних полотен (симфонії, поем, балад).

У своєму творі І.Карабіць намагається осмислити минуле, сучасне, майбутнє. Хоча музика в цілом є трагічною, фінал автор робить все ж таки оптимістичним. Митець упевнений, що після Голодомору та Чорнобильської катастрофи щасливі дні в Україні ще настануть. Але й тоді людство має пам'яті про тих, хто безневинно загинув.

«Молитва Катерини» справляє великий емоційний вплив на слухачів. Звукорежисер Л.Бильчинський, котрий здійснив запис, після прослухову-

* Цит. за.: Амусин М. Струвеаціи и фантастичка текста// Звезда. 2000. №7. С.213.

вання сказав: «Такої сили твору я ще не чув. Я плакав!».

В.Іванченко (Донецьк)

ОБРАЗНИЙ ЗМІСТ ТРЕТЬОЇ СИМФОНІЇ ІВАНА КАРАБИЦЯ (до проблеми змістовності у непрограмних інструментальних творах)

Узагальненість і конкретність образного змісту музичного твору постають у сприйнятті через роботу тематизму в процесі взаємодії семантичних передумов музичної риторики, жанрових начал, програмності. Програмність виступає як смисловий носій змісту, уточнюючи його зв'язки з реальною дійсністю. Виникають запитання: якими є межі програмності, як співвідноситься програмність з непрограмністю, які шляхи формування змісту у непрограмному і програмному творах?

У сучасному музикознавстві теорію програмності досліджено досить вичерпно. Розріблено типи програмності, кількість яких у дослідницьких кваліфікаціях визначається відтінками тлумачення сюжетності музичних процесів. Широке розуміння програмності знаходимо у висловлюваннях музикантів минулого століття (Балакірев, Чайковський). Ось як її уявляє Ю.Тюлін: «Принципово можливість програмного тлумачення непрограмних творів навряд чи хто-небудь тепер відкідатиме: її визначає найщільніший зв'язок суто музичних і життєвих образів». Дійсно, цей зв'язок успішно забезпечується семантичними передумовами образного змісту. У цому висловлюванні є момент, вартий спеціальної уваги. Йдеться про непрограмні твори, що, однак, мають програми. Цей нонсенс важко пояснити, коли програму пов'язувати зі змістом, а непрограмність розглядати як прояв формалізму. Насправді «хібним» є ототожнення поняття програмності з поняттям змістовності музики. Змістовна реалістична музика може бути як програмною, так і непрограмною**.

* Сильвестров В. Сохраняньт достоинство// Сов. музика. 1990. №4. С.16.

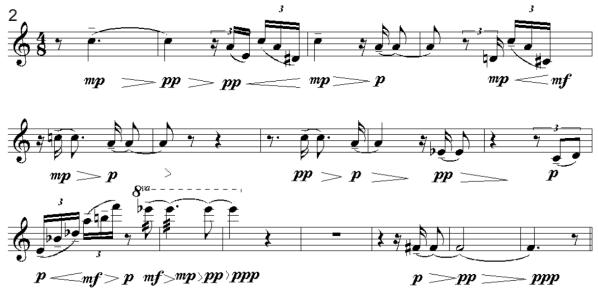
У категоріальній ієрархії «програмність—непрограмність», виражаючи специфіку музичного жанру, репрезентує пізнавальний шар жанрово-видової сфери. Вона безпосередньо співвідноситься з фундаментальною парою цієї сфери «узагальненість—конкретність». У даному ракурсі актуальним уявляється висновок А.Мухи про те, що «загальний принцип програмності можна стисло сформулювати, як *принцип конкретизації змісту музичного твору*, а саму програмність — як *конкретизовану змістовність****.

Чітку диференціацію непрограмності і програмності дає В.Бобрівський: «Програмним можна вважати такий твір, у якому відбито явища соціально-історичної дійсності або природи, втілені раніше у образах інших мистецтв... або... як виступають у свідомості самого композитора в літературній чи образотворчій формі, за якої об'єкт відбиття може бути більш-менш точно названим. У непрограмному творі зв'язок музичних образів з явищами соціально-історичної дійсності здійснюється без посередництва літературних чи образотворчих образів і уявлень»****. Отже, у непрограмній музиці можна виявити коло явищ соціально-історичної дійсності так само, як і в програмній. Але за якими ознаками можна відокремити поняття програмності і непрограмності? Гадаємо, що непрограмним слід вважати твір, якому бракує яких-небудь вказівок на позамузичні об'єкти соціально-історичної дійсності. Чинником змістовності такого твору залишається його жанрова репрезентація в музичному соціально-історичному континуумі, яка може бути задана у назві (симфонія, соната, прелиодія, балада тощо). Програмним же слід вважати твір, що має будь-яку додаткову інформацію крім указаної вище.

1 Allegretto



* Форму «Елегії» можна інтерпретувати як строфічну (четири строфі). де остання строфа є скороченим варіантним повторенням першої.



Поняття непрограмного твору є відносним, бо історично склалися стікії уявлення про концептуальні можливості великої кількості музичних жанрів і форм*. Наприклад, жанр фортепіаної мініатюри у таких видах, як експромт, музичний момент, миттєвість, прелюдія і т.п., у випадках відсутності програмних заголовків дозволяє уявити образний зміст кожного твору в досить лаконічних формах, художній сенс яких полягає у втіленні певних зображенувальних моментів, коротких емоційних станів. Тут, як правило, не постають завдання утвердження великих ідей, масштабних концепцій. А такі жанри, як соната, симфонія, поема наявіть за відсутності програмних заголовків об'єктивно налаштовують сприйняття на серйозні теми, високі ідеї, складні художні композиції. І, зрозуміло, коли йдеться про музичні твори з визначеннями художніми концепціями, то маються на увазі передусім твори рівня сонати або симфонії.

Програмні і непрограмні твори, природно, можуть належати одному жанрові. І хоч специфіка жанру зумовлює чимало спільногого у загальній структурі, засадах розвитку творів, процес руху до естетичного ідеалу через пізнання змісту у непрограмних творах дещо інший, ніж у програмних і на-самперед у сфері вираження узагальненого й конкретного**. У разі відсутності будь-якої програми уявлення про соціально-моральний і в цілому естетичний ідеал є гранично узагальненим і визначається перцепційним знанням жанру, стилю даного композитора. В процесі звучання твору узагальненісті вираження приводить до конкретизації композитора. При завершенні прослуховування уся концепція твору виступає як синтез процесу і результату***. У непрограмному творі, так само, як і в програмному, носіями

* Лоттман Ю. Текст в процесі діяння: автор — аудитория, замисел — текст// Лоттман Ю. Семіосфера. С.-Пб., 2000. С.217.

** Тучинська Т. Стабільні теми в творчості В.Сильвестрова 70–80-х років// Київське музикознавство. К., 1999. В.2. С.111.

узагальненості є пізнання й оцінка, що ґрунтуються на отриманні естетичного задоволення, а носієм конкретності є соціально-моральний ідеал, що формується асоціативно, на основі музичного процесу, що завершився*.

Таким чином, процеси розкриття художньої концепції програмних і непрограмних творів у галузі узагальненого й конкретного уявлень ідейно-образного змісту відбуваються у трьох часових етапах:

— формування ідеалу до звучання твору;

— розвиток ідеалу в процесі звучання твору;

— досягнення естетичного ідеалу через пізнання—оцінку, соціально-моральний ідеал.

Досягнення естетичного ідеалу у програмному й непрограмному творах відбувається трьома етапами, але шляхи ці не ідентичні. Наявність

програмами зумовлює конкретність уявлення ідеалу й узагальненість за її відсутності. В процесі звучання програма реалізується музичними засобами, а узагальнене уявлення непрограмного твору завдяки їм починає конкретизуватися. При досягненні естетичного ідеалу виявляється синтез його складників

— пізнання—оцінки (отримання нового знання, естетичного задоволення) і соціально-морального ідеалу, хоч форми синтезу в програмному й непрограмному творах різні**.

Обидві складові, одночасно формуючись у свідомості, підводять раціональний та емоційний підсумок прослуханого, бо «художній твір виступає як процес і результат, як логічні поняття, об'єктивно присутні у програмному і непрограмному творах, тільки для програмних творів вони формулюються, як синтез очікуваного й отриманого.

Акт пізнання відбувається в тонких переплетіннях раціонального та емоційного. «У програмній і вокальній музиці логіка почуттів адресується не тільки інтуїтивному сприйняттю, а й розуму, будучи посилена словом. Але та ж логіка діє і у непрограмній музиці. Більше того, «фігури» цієї логіки, часто повторюючись, немов переходять зі сфери драматургії у сферу синтаксису. Прикладом цього служить початок розробок у сонатах віденських класиків: затмінення колориту, символізм, ускладнення ситуації тощо»****. Для слухача ця логіка є засобом проникнення у «творчу кухню» композитора, осікльки «усвідомлені характер і спрямованість емоційного розвитку — означає проникнути у специфічні пізнавальні сторони творчого світівдіуття».

Втілення естетичного ідеалу у художньому творі — це вираження передусім моральної, соціальної позиції художника, демонстрація уміння засобами свого мистецтва відбити філософські, естетичні актуальні проблеми реального світу, бо «естетичний ідеал — це рівнодіюча усіх об'єктивних

і суб'єктивних начал мистецтва: він і узагальнена ідея, і моральний кри-
терій, і суб'єктивний образ художньо перетвореної дійсності»**.

У музичному творі естетичний ідеал виступає як квінтесенція образного змісту і утверджується на основі синтезу його складових: соціально-морального ідеалу й пізнання—оцінки. Даний синтез в аспекті високих оцінок логічного й історичного порівнювань з поняттям «художнє відкриття» Л.Мазеля. Даючи визначення поняття «художнє відкриття», він вказує на два випадки його прояву, «в одному з них первісним елементом задуму, завдання митця є явища самої дійсності, взяті безпосередньо з життя або вже закарбовані в образах іншого мистецтва (наприклад, якщо йдеється про музичний твір — у літературі, живопису)». Такими, зокрема, є програмні задуми, для втілення яких композитор знаходить відповідні засоби»***. Шлях утворення естетичного ідеалу (еквівалентного художньому відкриттю) у програмному творі має етапи, які не збігаються з етапами непрограмного. Незбігання в першу чергу відбувається на етапі синтезу очікуваного й отриманого. Тут дається перша оцінка відповідності засобів запропонованій програмі, яка коригується враженням відповідності соціально-морального ідеалу програмі, і врешті-решт вирішальне коригування здійснюється у пізнанні—оцінці.

В образній структурі непрограмного твору соціально-моральний ідеал формується тільки через пізнання—оцінку, що коригує синтез процесу і результату. Продовжимо цитату Л.Мазеля про художнє відкриття: «В іншому випадку художник (особливо часто композитор) виходить.. із намагання розкрити нові можливості певних засобів або сполучень, причому переконлива демонстрація пов'язана із втіленням за допомогою цих засобів того чи іншого життєво-емоційного змісту, тих чи інших художніх образів»****. Це, власне, і є шлях утворення естетичного ідеалу через його складники у непрограмному творі. Судження Л.Мазеля про те, що художнє відкриття (естетичний ідеал) вивяляється в демонстрації засобів або сполучень, безперечно, є об'єктивним. Що ж до первинності ідеї і засобів, гадаємо, що художник спочатку виходить, хай навіть у гранично узагальнених уявленнях, із намаганням втілити художній образ як домінанту свого творчого задуму, звертаючись для цього до нових (а часом і старих) можливостей мистецтва, спочатку формуючи основну ідею змісту, що є носієм естетичного ідеалу. Буття твору визначає усвідомлення слухачем змісту, а наступний аналіз — його осмислення з оцінкою в аспектах «логічного», «історичного» і судження про естетичний ідеал.

Уявлення про ідею змісту одночастинної Третьої симфонії для струнних І.Карабіця (1979) формується з лірико-драматичного характеру тематизму. Твір побудовано на просуванні інструментальних речитативно-дек-

ламаційних тем-мелодій. У ньому переважають середні та повільні темпи. Немає тут і жанрового контрасту через панування речитативу. Інтонаційний контраст між темами не суттєвий, оскільки кожна із тем вбирає у себе комплекс широких і вузьких інтервалів. Відсутній і ладотональний контраст через прінципість музичного процесу, що не зупиняється у каденціях для затвердження якої-небудь тональності. Роль же гармонічного фундаменту часто виконує органний пункт (синтаксичний шар носіїв стилю).

Драматургія Симфонії пов'язана з принципами монотематизму. Перша тема-мелодія, що проходить в усіх голосах, стає джерелом для наступного тематизму (ц.1 партитури).

Конструктивним інтервалом теми-мелодії є терція (переважно мала висхідна), яка організує своєрідний ладовий колорит мелодики і фактури (лексичний шар носіїв стилю). Співвідношення вузьких і широких інтервалів на основі ладового «мерехтіння» терції утворює внутрішньотематичний контраст, що служить відносною компенсацією браку у творі міжтематично-го і жанрового контраста. Фактура більшості розділів поліфонічна, контрапункт переважно різномінений з простими імітаціями-послівками на матеріалі терцевого ядра основних тем. Застосовуються і більш розвинені форми поліфонії. Наприклад, триголосне фугато (ц.10 партитури).

Структура Симфонії містить ознаки сонатної форми. Початкова тема — головна партія. Далі зувається відносно самостійна тема, яку можна позначити як побічну партію. Фугато з'являється у розробці, після розділу головної і побічної партій. Тема побічної партії і тема фугато імпульсивні за рахунок тріольного ритмофону як супутнього коннотата тем-мелодій. У кульмінації твору (ц.37–38) тріольні ритмічні фігури проникають у tutti, стаючи чинником тематизму. Схема розташування матеріалу у Симфонії наступна:

Прийоми різноманітного варіювання спрямовані на досягнення кульмінацій, котрих дві. Перша (ц.19 партитури) — скерцозний епізод, друга — головна (ц.37–38 партитури). Обидві кульмінації мають гомофонно-гармонічну фактуру. Перша кульмінація названа скерцозним епізодом за аналогією із частиною симфонічного циклу. Це один з моментів Симфонії, коли можна говорити про жанровий контраст, без якого симфонія не може існувати як художня концепція. Однак у дійсності — це епізод, і до масштабу більш-менш самостійного розділу він не виростає. З повільною частиною циклу асоціюється розділ *Andante cantabile* (ц.15–16 партитури). Речитатив, що зувається, як коментатор до драматичної кульмінації, інтонаційно з'вязаний з темою *Andante*, він підсилює підсумок лірико-експресивної сфери образів.

Образна сфера Симфонії інтегрується у трьох основних тематичних

утвореннях:

- тема головної партії — споглядальність, роздуми;
- теми побічної партії і фугато — імпульсивність, дія, драматизм;
- тема *Andante* — лірика.

Їх взаємодія породжує лирико-експресивні образи, причому, імпульсивність побічної партії і фугато (як другої побічної партії) явно переважає у драматургічному розташуванні матеріалу, і саме ця сфера готує кульминаційні розділи.

Симфонія завершується звучностями, що затихають, на інтонаціях головної партії і теми фугато. Питання не знаходять відповідей, драматизм не просвітлюється оптимістичними нотами.

Пізнання-оцінка виводить синтез процесу і результату на високі показники в аспекті логічного завдяки стрункості драматургії у розвитку образної сфери. Уявлення про соціально-моральний ідеал формується на основі тематизму і прийомів його розвитку в річиці узагальнення музичних принципів українського народнопісенного мистецтва, зокрема, жанрово-пісенної лірики і дум (семантичних передумов образного змісту). Художня концепція соціально-морального ідеалу з драматичним кінцем не суперечить ідейним, соціальним установкам традиційних форм народного музикування, відбитих у Симфонії. Звідси — естетичний ідеал Третьої симфонії І. Карабиця затверджується як гармонійне сполучення його складників.

I. Сікорська (Київ)

ІВАН КАРАБИЦЬ І «КІЇВ МУЗИК ФЕСТ»

Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест» (у подальшому для скорочення «КМФ». — I.C.) та особу Івана Федоровича Карабиця — його засновника і багаторічного директора — можна розглядати як двосідній феномен. Вони стали нероздільними з моменту виникнення задуму музичного фестивалю, гідного носити ім'я столиці України та репрезентувати її

музичну культуру. За роки становлення та розвитку фестивалю зв'язок цей не ослаб, а зміцнів настільки, що не обірвався з фізичним життям його засновника і залишився «сплавленим» з ним навіки.

На щастя, матеріали преси про фестиваль (до речі, іх повія також до певної міри завждичемо І. Карабицю, оскільки перші прес-групи були організовані саме на «КМФ») зберегли для нас історію того, як починалася «Фест», так би мовити, «з перших рук»: «Згадую, як кілька років тому (1983 рік. — I.C.) Спілка композиторів колишнього Союзу відрядила мене до Аргентини, щобі підібрати кандидатури композиторів для участі у московському Міжнародному музичному фестивалі... Якось за вечеरом в ресторані офіціант запітав моїх аргентинських колег, звідки я. Йому відповіли, що з України, з Києва. Він трохи подумав і знову запитав: «А це де? Біля Алжира?». Усі розсміялися. Усміхнувся я і. Усміхнувся гірко, з болем у душі. Не знати про Україну, про Київ?! Як же це так? Чи ми того не варти?... Миcio свою тоді виконав, і двоє аргентинських композиторів таки приїхали до Москви*.

Сьогодні доволі часто доводиться чути настальгічні спогади про «благополучні» часи існування Спілки композиторів за радянських часів. Визнаючи наявність багатьох позитивних моментів тодішнього життя СКУ, незаперечним є факт кризових явищ у ньому наприкінці 1980-х років. Знову звернімося до спогадів його очевидця й безпосереднього учасника: «У житті Спілки композиторів уже тоді стали помітними ознаки агонії. Нескінченні зібрання, вибори, перевибори, засідання секретаріату, а користі від них — на жаль... Творчі комісії продовжували існувати формально, за інерцією, плenumи здебільшого перетворювалися на сутички за місце у концертних програмах... Треба було шукати нові форми, які б фіксували наші успіхи, наше прагнення увійти у світовий культурний процес. І шукати цієї долі треба було насамперед у себе вдома. Настав час, коли самостійження, відчуття гордості та гідності є не амбіція, а необхідність, без якої ми не пізнаємо світ, а світ не пізнає нас**.

Робота у секретаріаті правління Спілки композиторів (І. Карабиць відповідав за закордонні зв'язки) сприяла набуттю «фестивального досвіду»: окрім вже згадуваної Аргентини, він неодноразово відвідував Німеччину, Болгарію, Югославію, Румунію, Чехословаччину, в рамках культурних обмінів бував у Фінляндії, Італії, Швеції, Еквадорі, США, Канаді. Ще з військовим ансамблем гастролював у Франції, Великобританії, Сомалі. Перебуваючи за кордоном чи спілкуючись із іноземними колегами, Іван Федорович перш за все цікавився принципами організації музичного життя і, зокрема, музичних фестивалів. Він брав і особисту участь у багатьох із них, зокрема, був членом журі фестивалю

«Братиславська ліра» (1984). Тобто, була можливість використати найкращі світові досягнення і застосувати світовий досвід на українському ґрунті.

Ідея І. Карабиця знайшли розуміння і підтримку у керівництва СКУ та в Міністерстві культури України. Був утворений директорат фестивалю у складі: Е.Станкович, М.Скорик, В.Бібік та визначений його організаційний штаб — Центр музичної інформації СКУ на чолі з В.Симоненком. Неабияку позитивну роль відіграв глибокий патріотизм усіх «батьків» фестивалю: «Започатковуючи нову справу, ми не були застраховані від помилок, проте глибоко вірили, що українська музична культура заслуговує найширошої інтергації у світовій музичній процес...»*.

Своїм задумом — створити в Україні міжнародний музичний фестиваль — І. Карабиць поділився з новим знайомим — американським композитором українського походження Вірком Балеєм, і той гаряче захопився цією тоді революційною ідеєю. Так, ніби сама доля відівла йому роль продюсера новонародженого «Фесту» (втім, кращого годі було й шукати, враховуючи його досвід у царині музичного менеджменту — галузі для України тоді ще зовсім нової й незвіданої). І це було глибоко символічно: організація фестивалю здійснювалася одночасно по обидва боки океану, на протилежніх кінцях землі. Та всі зусилля скеровувалися на одну мету, в один «центр» — створити у Києві фестиваль, конкурентоспроможний, із найкращими та найпрестижнішими світовими музичними імпрезами. Так, саме життя виробило творче кредіт фестивалю: презентація української музики у світовому контексті, усвідомлення вітчизняними митцями себе і своєї самобутності культури в контексті загальних світових процесів.

Отже, збіг об'єктивних і суб'єктивних факторів став щасливим підґрунтям для народження у Києві першого масштабного музичного фестивалю всеукраїнського значення. Показовим є звернення оргкомітету Першого українського міжнародного музичного фестивалю (саме так він тоді називався. — І.С.): «В одному з найкрасивіших міст світу — Києві розпочинається український міжнародний фестиваль. Фундатори цього свята музики сподіваються, що воно стане традиційним. Бо ідея його виростає з самої музики, яка здатна подолати кордони і є незмінним засобом спілкування та єднання людей, носієм вищих етичних та гуманістичних ідеалів»**. Впевнена, що ці слова написані за безпосередньої участі І. Карабиця, тому що в кожному з них відображені його ставлення до своєї улюбленої справи —

* Тютюк Ю.Н. О программности в произведениях Шопена. Л., 1963. С. 11.

** Ванслов В. Об отражении действительности в музыке. М., 1953. С. 186.

*** Муха А.І. Принцип программности в музыци. К., 1966. С. 16.

**** Бобрівський В. Программный симфонізм Шостаковича // Музика и современность. М., 1965. В.3. С. 32–33.

музики як до одного з найбільш гуманістичних видів мистецтва та ефективного засобу комунікації, а також бринить його самовіддана любов до столиці України. Вони перегукуються з його особистими спогадами: «Гуляючи по Києву з Вірком Балеєм, я жартома сказав йому: «У мене таке відчуття, що у глибинах київської землі щось таке закопане... І воно притягує людей до цього міста...»***. Це «щось» І. Карабиць намагався злагати й осянити протягом усього життя — у своїй монументальній опері-ораторії «Київські фрески» (1982), у Концерті для оркестру «Музичне приношення Києву» (1981), у прекрасних піснях, присвячених улюбленному місту («Віра, надія, любов», сп. В.Батюка, «Слався, Києве!», сп. Б.Олійника, «Дніпровська вода», сп. Ю.Рибчинського), у балеті «Богатирська симфонія», написаному для Київського балету на льоду тощо. Недарма у фестивальну програму були включені твори, присвячені Києву: «Київський триптих» Б.Фільц, Симфонія №3 «Дніпрові райдуги» Г.Ляшенка.

«Наш фестиваль — це свято сучасної музики», — сповіщав буклет первого фестивалю, підкреслюючи демократичний принцип побудови його програм: «Окрім творів українських авторів, вони включають музику і зарубіжних композиторів, які бажають взяти в ньому участь. Це дає можливість всім, хто цікавиться музичним мистецтвом, дістати широке уявлення про розмаїття сучасної музичної творчості, а українським музикантам — усвідомити себе і свою самобутню культуру в контексті загальних світових процесів». І дійсно, з 90 творів, 83 з українських авторів, які прозвучали на ньому, 67 були написані у період з 1985 року, а 8 — виконувалися вперше, зокрема, Літургія для сопрано і чоловічого хору а капелла Л.Дичко, Камерний концерт для ансамблю солістів О.Левковича, Концерт для гітар і камерного оркестру К.Віленського, Квартет для саксофонів І.Кириленко, Симфонія №4 О.Красотова, Концерт для бандури та оркестру народних інструментів Я.Лапінського, «Поезія випадкового» для електронних звуків та фортепіано О.Назарова, Сюїта «Musica rustica» П.Петрова-Омельчука. Вже сам лише перелік назв прем'єрних творів засвідчує широке жанрове та стилізований розмаїття. «Ми прагнемо, щоби кожен музикант відчув себе у контексті розвитку музичного мистецтва», — розвивали цю тезу у вступному слові організаторів «Фесту'91» (до речі, тоді була започаткована й оста-

* О.Руч'євська з цього приводу відзначає: «Сама по собі назва — симфонія, балада, канцата, ораторія, сцена, ноктюрн тощо — уже спричиняє комплекс слухацьких уявлень про типові риси жанру і в першу чергу, певна річ, про сферу змістовності». Див.: Руч'євська Е. Функції музичальної теми. Л., 1977. С.24.

** Саме в цьому аспекті з найбільшою силовою виявляється різниця комунікативних функцій програмного і непрограмного музикі.

*** Співівідношення процесу і результату може мати як позитивний характер (у зумові детермінованості цих двох понять у художньому контексті), так і негативний (у випадку логічного розриву, браку цілісності художньої концепції) у їх

точно утвердилася його постійна назва. — І.С.). На цьому ж фестивалі було сформульоване й провідне його гасло: «Музика і Світ. Світ і Музика». Прикметно, що з кожним роком кількість фестівських прем'єр невпинно зростала: на «Фесті'2002» її було загалом близько 70-ти (!): світових, європейських, українських, київських. Звичайно, переважна їх кількість належала українським авторам: виконуватися на «Фесті» стало престижно, багато композиторів спеціально готували твори для прем'єри саме на «Фесті». Так, тут уперше прозвучали симфонічна елегія «Ворзель» Л.Грабовського (1992, в Україні), Дилтихи для струнних М.Скорика (1992), хоровий Дилтих В.Сильвестрова, «Музика Рудого лісу» (1992), камерні симфонії (починаючи з 5-ї) Є.Станковича, «Concerto Strumentale» В.Зубицького (1997), симфонія-балет «Хохання і смерть» В.Губаренка (1998) та багато інших видатних творів наших співітчизників.

Хоча організаційна робота забирала у І.Карабіця безліч часу і відволікала від творчості, «...на мес запитання: «Цо ти пишеш зараз?» — згадував, на жаль, також нині покійний В.Бібік, — він відповів: «Я вже забув, коли сідав до рояля»*. Він примудрявся буквально «викроювати» години для творчості. І більшість з народжених в останнє десятиріччя його творів уперше прозвучали також саме на «Фесті»: «Молитва Катерини» (1992), «Music From Waterside» (1994), «Концерт-триптих» (1996), «П'ять музичних моментів» для ф-но з оркестром (1998), нова редакція концерту «Голосіння» (1999), «Vio-серенада» для струнного оркестру (2000).

Безперечно, основне змістовне навантаження кожного фестивалю належить кращим творам сучасників. Так повелося від самого початку: зокрема, на 1-му прозвучали монопера «Ніжність» В.Губаренка, «Dictum» Є.Станковича, симфонія «Exegi monumentum» В.Сильвестрова, Концерт №2 для скрипки з оркестром М.Скорика, Концерт для оркестру №3 І.Карабіця, Симфонія №9 В.Бібіка, Симфонія №9 Б.Бусевського та багато інших цікавих композицій, які відразу підняли «фестивальну планку» на надзвичайно високий рівень. Саме завдяки їм фестиваль став найважливішої подією року в царині академічної музики. Дуже цінно, що цю тенденцію «КМФ» зберіг на всі роки існування й вона стала його важливою традицією.

Водночас, «камертоном» для сучасної музики слугувала світова й

* Конкретність безіменного соціально-морального ідеалу може бути зумовлена вільною чи не вільною його асоціативністю у свідомості слухача з образами звірів літератури, мистецтва, певних особистостей, закарбованіх у пам'яті із прочитаного, побаченого, пережитого.

** Старчеус М.С. К проблеме типологии музыкального восприятия // Музыкальное восприятие. К., 1986. С. 35.

*** Там же.

**** Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. С.91.

вітчизняна класика з акцентуацією останньої. Так, на 1-му фестивалі прозвучали Симфонія М.Колачевського, увертюра до опери «Тарас Бульба» М.Лисенка, хор «Сонце заходить» С.Людкевича, Симфонія №2 Л.Ревуцького — ці вершинні твори неначе пунктами окреслили шлях розвитку української музики за останнє століття. На «Фесті'97» через 70 років після першого виконання і наступних десятиліть забороні відновили «Галицькі пісні» Л.Ревуцького. На «КМФ'99» звучали твори М.Веріківського й В.Косенка (до 100-річчя) та ін. І поруч з ними — Й.С.Бах і В.А.Моцарт, А.Шенберг, Б.Барток, І.Стравінський, Д.Лігеті, Ч.Айвз, К.Пендерецький, В.Лютославський — цей перелік можна продовжувати ще довго, надто великий спісок імен і творів, які становлять скарбницю світової музики, звучали упродовж десятиліття на «КМФ».

«Міжнародне обличчя» «КМФ» кожного року становили іноземні гости: «Одною з чудових рис фестивалю є його «незамкненість», відкрітість, європейська, а ширше — світова репертуарна орієнтація»*. Безперечно, найбільш вражаючим у цьому сенсі був найперший фестиваль: після багатьох років «запланованої завіси», обмеженого доступу до закордонної музики, до Києва приїхали композитори зі США, Канади, Австрії, Данії, ФРН, Чехії, Болгарії, а також велика кількість офіційних осіб — представників світового бізнесу, ЗМІ, видавничих центрів тощо. Це відіграво величезне значення для життєстворження фестивалю: «Принцип безпосереднього зіставлення і одночасного показу музичних творів різних країн виразно відтінів особливості розвитку української музики, дав можливість чіткіше уяснити її місце у світовій культурі»**. Вісно, щорічний «міжнародний» контекст залежав від рівня фінансування «КМФ». Проте, зазвичай, форум цей виходив велими представницьким: у 1994 році на ньому були присутні представники 14-ти країн, у 1995 — 13-ти. Зокрема, всесвітньо відомі композитори Дж.Крамб, Дж.Корльяно, Б.Рендс (очевидно, не випадково всі вони зі США, як і більшість інших гостей, враховуючи постати тодішнього співдиректора «КМФ» В.Балея). Не менш цікавими були й виконавські колективи: камерний хор з м.Сент (1991) та «Квартет Iсаї» (Франція, 1997), ансамбл «Continuum» (США, 1994, 1996), «California E.A.R.Unit» (США, 1995), тріо «Буенос-Айрес» (Аргентина, 1994), Ансамбль нової музики (Швейцарія, 1993) та безліч видатних солістів — співаків та інструменталістів. Їх приїзд суттєво розширяв творчі горизонти «КМФ», зав'язував контакти між вітчизняними й закордонними митцями.

Надзвичайно важливим моментом організаційної роботи «КМФ» було

* Раплопорт С.Х. Реализм и музыкальное искусство // Эстетические очерки. М., 1979. В.5. С. 27.

** Пархоменко М. Многогранное единство советской литературы. М., 1978. С. 26.

*** Мазель Л.А. Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982. С.9.

укладання фестивальних програм — справа важка і доволі невдачна. Щоразу на заваді творчим задумам ставав брак коштів. Фестиваль так і не отримав сталого бюджету, його фінансування й на сьогодні залишається спонтанним. Про це йшлося щороку: у всіх інтерв'ю І.Карабіць, В.Балея, М.Степаненка — з гіркотою, болем, здивуванням. Скільки проектів залишилися нереалізованими через брак коштів: «Відсутність чіткого бюджету негативно відбивається на фестивалі. У минулому році ми отримали перші грошові поступлення на рахунок уже після відкриття, а в цьому — усього лише за два тижні до початку роботи «Фесту», — скаржився І.Карабіць. — Зрозуміти подібні речі наші закордонні гості не в змозі: їх робота, як правило, розписана на декілька років уперед. Ми несемо перед ними зобов'язання, запросивши на фестиваль. Не відбувся у цьому році проект виконання дуже цікавої симфонії відомого польського композитора Збігнєва Гурецького, над яким ми працювали півтора роки. Коли ми чуємо дорікання у тому, що пізно з'явилася реклама фестивалю, ми запитуємо: як вона могла бути раніше, коли не було на неї коштів? У результаті ми вирішуємо багато проблем «на ходу», залишається втома, яка навіть затмрює радість від того, що все-таки ще один «КМФ» відбувся». Я дозволила собі навести цю довгу цитату повністю, оскільки вона відзеркалює багаторічний перебіг подій і крайно ступінь нервового напруження, в якому перебував занадто відповідальний і чіткий у справах І.Карабіць протягом усіх «фестивальних» років. Чи не ці обставини вкоротили йому вік?

Попри все, провідною ідеєю «КМФ» залишалася «творчість і професіоналізм**. Правда, з останнім іноді було не все гаразд: «Часом нам важко стримати поривання співівчизників за будь-що «виконатися і прозуничати» на фестивалі», — скаржився І.Карабіць. В результаті фестивальні програми кожного року були переображені певним музичним «баластом», і за це організаторам дорікала преса. Чого тільки не придумували: і «шведським столом» обзвивали, і сварili за відсутність «жорсткого відбору» та «стрункої концепції» тощо. Проте, на всі закиди мудрий Іван Федорович мужньо відповідав: «Як кажуть, — «на здоров'я»: нехай прозувачать достойні твори й отримають достойну оцінку***. Історія донесла до нас і позитивні оцінки творчого розмайдану «КМФ»: «Це відкрите змагання індивідуальних талантів та стилізових напрямків. Тільки таким чином (хочь нарікав на відсутність концепції їх проведення (?)) може відбуватися вільний дискурс, вибір стилізових орієнтирів, не нав'язаних установчими догмами****.

Звичайно, за роки свого існування «КМФ» не був «застіглою брилою», хоча його основна концепція — українська музика у світовому контексті — залишалася «краскутним каменем», акценти змінювались: «...якщо у перші рік-два «КМФ» вважався переважно композиторським, то тепер на нього

дедалі більше уваги звертають виконавці, які прагнуть продемонструвати свою майстерність», — наголошував І.Карабіць у 1998 році****.

У найтяжчі роки фінансової скруті основний виконавський «тіягар» ви-

Експозиція	1-3		4-6		19 20	21-26	
	ГП	ПП	ГП	фугато			ПП
Розробка	7-8	9 ГП	10-14 ПП	15-16 Andante	17-18 ПП, ПП	36 з'язка	37-38 кульмінація монолог ПП
	27-30 ГП, ПП	31-33 ГП, ПП	34-35 ПП				39
Реприза	40 ГП	41 ПП	Koda	42-44 ГП, ПП			

носив на собі Ансамбль солістів «Кіївська камерата», — постійний активний учасник усіх фестивалів, художнім керівником якого тоді був І.Карабіць. Так, на «Фест'95» з 28-ми концертами на долю «Камерати» припало 5 програм, «Фест'96» — з 15-ти концертів — 7(!) програм, на «Фест'97» — з 17-ти — 6. Звичайно, величезне навантаження витримав тоді колектив та його диригент Валерій Матюхін — фактично вони рятували фестиваль. Але у цьому також проявився основний життєвий принцип І.Карабіця — крайня вимогливість до «своїх». А преса тоді назвала «Фест» «зубожілим аристократом, котрий втратив свої маєтки та розкішні шати, але зумів зберегти шляхетність, душу та родову честь», а по суті — елементарно вижити.

Як би там не було, загалом на 13-ти фестивалях відбулося близько 400 концертів, на яких прозвучало у десять разів більше творів (у приблизному співвідношенні 70% українських та 30% зарубіжних авторів). Цифри ці велими промовисті, й зайве черговий раз нагадувати, яка титанічна праця за ними криється, оскільки само у цьому світі, як відомо, нічого не робить-ся. Недарма ж музикознавці нарекли «КМФ» «інтерконтинентальним проектом**», підкресливши його не лише всеукраїнське, а й світове значення.

На першому фестивалі була започаткована традиція, що червоною ниткою пройшла крізь усі подальші імпрези: обов'язкова присутність музики Б.Лятошинського — улюбленого вчителя, людини, яка відіграла неабияку роль не лише в творчому, а й в особистому житті І.Карабіця, одного з його останніх учнів. «Заспівувачем» у 1990 році виступив Кіївський камерний хор ім.Б.Лятошинського (художній керівник В.Скоромний) з твором «Рим уночі» з хорового циклу «З минулого». Третією симфонією Майстра відкрився «Фест'91». На «Фест'97» звучала музика до кінофільму «Тарас Бульба» та хорові твори, на «Фест'98» — Тріо №1. На наступних фестивалях цей «момент присутності» виріс до окремої сторінки. А про початок

чергового фестивалю сповіщають позивні — фанфарний мотив валторн з Симфонією №5 Бориса Миколайовича. Під знаком творчості Б.Лятошинського проходив «Фест'94» — ним фактично розпочалося святкування 100-річчя від дня народження Вчителя. Так, планувалося відкрити фестиваль у Національній опері його Симфонією №4 у виконанні Національного симфонічного оркестру під орудою В.Балея, і тільки прикрай випадок став цьому на заваді. Київський театр пластичної драми під керівництвом В.Мішньової представив пластично-драматичну композицію на музику Б.Лятошинського, де прозвучали фрагменти його Симфонії №3 та Квартету №3. Відбулася також презентація нових CD із записами творів Б.Лятошинського у виконанні Національного симфонічного оркестру України (диригент Т.Кучар, Гонконг) та оркестру «Молода Росія» (диригент В.Балей, Москва).

Причиною купільмаєнсю цієї лінії сам І.Карабіць вважав концерт «Нічні пісні» («Фест'2000»), художником якого виступила племінниця Б.Лятошинського, професор НМАУ Ія Царевич. Це й справді був унікальний концерт з невідомих романсів, які зберігаються в рукописному видгляді, з коментарями музикознавця М.Копиці (з особистого листування композитора). «Я був вражений, — писав Іван Федорович, — коли вперше в архіві Лятошинського гортав ці ноти, на яких його рукою були зроблені помітки — «2 години ночі», «3 години ночі». Тому концерт-сповідь і був названий «Нічні пісні»*. До слова, саме у цьому матеріалі І.Карабіць дав опосередковану відповідь тим зловтішникам, хто звинувачував його у насаджуванні «сімейності», у «проштовхуванні» власного сина — диригента К.Карабіця: «Нічного поганого я в цьому не бачу. Це дієва допомога у втіленні різноманітних ідей і задумів. Для нас така співдружність — це певна етика взаємної і величезної вимогливості один до одного»**.

На «Фесті'2001» відбувся концерт фортепіанної музики «З нотної бібліотеки Бориса Лятошинського», — проект, здійснений під керівництвом І.Царевич. Символічно, що складався він з творів композиторів — нині вже класиків ХХ століття, свого часу велими критикованих в СРСР: М.Регера, Ф.Пулена, А.Онеггера, П.Хідеміта, Б.Бріттена й інших у виконанні Наталії Федусів та Ігоря Савчука. Останній у вступному слові нагадав, що саме Б.Лятошинський у 1920-ті роки очолював секцію сучасної музики іуважно спікавав за всіма новинками (так ніби-то виникала смислова арка між музичним світом Б.Лятошинського та нинішнім фестивалем — продовжуваєм істоту його справи).

На меморіальному «Фесті'2002» цю традицію не порушили — в рамках фестивалю пройшла презентація щойно виданого 1-го тому з капітальної праці***. Презентоване видання — листування двох видатних компози-

торів — Б.Лятошинського та Р.Гліера — підсумок майже десятилітньої праці відомого українського музикознавця М.Копиці, яка присвятила його світлій пам'яті чоловіка (та ще двох його друзів, які відійшли у вічність), оскільки І.Карабіць доклав багато зусиль, щоби книжка ця побачила світ. Презентація супроводжувалася концертом з прекрасних романсів обохеспондентів-героїв презентованого епістолярія у виконанні нашого колишнього співітвізника, а нині громадянина Великобританії Василя Савенка (бас) та піаніста Олександра Блока (Росія), що стали справжнім відкриттям для приступів. Саму ж програму справедливо назвали окрасою фестивалю.

До речі, саме «КМФ» уперше (після багатьох десятиліть «залізної завіси») гостинно відчинив двері представникам української діаспори. «Ще на першопочатках ми прагнули здійснити ідею — привернути на форум широке коло композиторів та виконавців з діаспори... аби мати більш яскраву картину т.зв. «світової» української музики, простежити її географію, хоча б на деякий час повернути професійних виконавців на батьківщину», — роз'яснював І.Карабіць журналистам свій задум*. Так, окрім вже згадуваного Вірка Балея, який, до речі, першим «відкрив» для закордонного світу український авангард 60-х років ХХ століття, гостями першого фестивалю стали композитори українського походження Ігор Соневицький (США), Лариса Кузменко, Гері Кулеша, Вільям П'юра, Юрій Філа (Канада), Мар'ян Кузан (Франція). Вже перший візит на історичну батьківщину став для них потрясінням: «Мешкаючи в Парижі, я зовсім не знати української музики, і нині вона стала для мене справжнім відкриттям... Її вповні можна поставити на міжнародний рівень», — говорив схвильований М.Кузан**. «Ми почини спільно подбати про те, щоб «окреслити» мистецькі контури України на духовній карті світу», — додав Ігор Соневицький***. У наступні роки до цієї короткії долучилися Роман Ревакович (Польща), Анатолій Мірошник (Австралія), виконавці Марія Цісік (США), Олександра Погран, Евген Плавуцький (Канада) та багато інших. Більшість із них стали друзями фестивалю, включилися в український музичний процес і навіть прийняті закордонними членами НСКУ.

Великою мірою завдяки «Київ Музик Фесту» та особисто Івану Карабіцю не поривають зв'язків з батьківщиною українські композитори та виконавці, які волею долі опинилися далеко за її межами: композитори Л.Грабовський (США), О.Левкович (Канада), В.Ільїн (Ізраїль), Я.Лапинський (Німеччина), В.Зубицький (Італія); виконавці Ю.Харенко, О.Криса, О.Слободянік (США), Е.Ідельчук (Фінляндія), М.Чайковська (Москва) та ін. При

* Карабіць І. «Київ Музик Фест»: здобутки й проблеми// Літературна Україна. 1993. 18 листопада.

** Там же.

найменшій можливості вони радо приїздять на «Фест» особисто: композитори презентують свої твори, виконавці — прем'єрні композиції та свою майстерність.

«Я ніколи не обмежував себе певними жанрами, прагнучи знайти шляхи до поєднання різних музичних сфер», — зізнався якось Іван Федорович. — Гадаю, що це допомагає нам цікавіше й повноцінніше виразити себе в музиці, бути на рівні тих вимог, які ставить перед нами час»*. І дійсно, діапазон його творчої спадщини охоплює як академічні жанри, так і так звану «легку музику»: естрадні пісні, танцювальні, джазові композиції тощо. Тож і до програми «Київ Музик Фесту», окрім академічної музики, кожного року включалися найрізноманітніші творчі проекти з суміжних музичних жанрів. Ще на першому фестивалі була започаткована обов'язкова джазова сторінка (відомо, що сам Іван Федорович особливо «нерівно дихав» до джазу, сам прекрасно імпровізував) — її героями у різні роки були г і т а р и с т Е.Ізмайлів (1992), піаніст В.Олбрайт (США, 1995), квартет М.Портала (Франція, 1995). Неординарним явищем став і концерт пам'яті В.Симоненка (1998) тощо.

До фестивальної програми третього «Фесту» було включено концерт духової музики на Літній естраді Центрального парку культури та відпочинку (1992). Відтоді концерт духового оркестру був присутній майже на всіх фестивалях, хоча й не кожен відбувався на відкритому повітрі. Припускаю, що саме тоді у І.Карабиця виникла ідея відродити «Літні музичні вечори» у вигляді самостійного фестивалю, але цей проект був реалізований лише на початку ХХІ століття. «Цікавинкою» «Фесту'92» став концерт американської поп-групи «Weekend Wages» (1993), а «Фесту'95» — «кабаре-дуetten» А.Аксельрод- С.Кроуфорд (США).

Подібними «родзинками» Іван Федорович прагнув наповнити кожен «Фест», тому що добре розумів: «Фест» — насамперед, свято, і тому не можна перетворювати його на просту чергу концертів, — хоча зовсім уникнути цього було неможливо». «Фестиваль проходить по формі традиційно, як у всьому світі, — писав він, — це серія концертів. Що ж відрізняє кожен «Київ Музик Фест», — так це «начинка»**. Над цією «начинкою» він працював безперestанно: залучав найпрестижніші зали (лагато років відкриття чи закриття «Фесту» відбувалось у Національній опері України); шукав нові концертні майданчики, широко використовував культові приміщення — Во-

* Карабиць І. «Київ Музик Фест»: здобутки й проблеми.

** Перший український міжнародний музичний фестиваль (6–13 жовтня 1990 року): Буклет. К., 1990.

*** Карабиць І. «Київ Музик Фест»: здобутки й проблеми.

лодимирський, Михайлівський, Успенський собори, церкви тощо. Окрасою фестивалів останніх років стали імпрези у Києво-Печерській Лаврі: хорові антифони у Трапезній церкві (2000), виступи хорових колективів на різних майданчиках Лаври, концерт лавських дзвонарів (2001) тощо.

Унікальна голова І.Карабиця-організатора й продюсера містила безліч цікавих проектів. Так, гостями «Фесту» неодноразово була творча молодь — переможці різноманітних конкурсів: ім. С.Прокоф'єва, пам'яті В.Горовиця, конкурсів юних композиторів (слухачі отримували можливість «зазирнути» у наше «музичне майбутнє»). Поступово кількість акцій стала такою великою, що все задумане просто не «вміщувалося» у фестивальні рамки. Так народилася серія: «КМФ» представляє» (зокрема, так званий «Австрійський проект», 2001).

Коли директор «Фесту» відчув, що фестиваль «переріс» столицю, він став розширяти його географію: так народився проект «КМФ» у Чернігові*, а згодом (уже без нього, але згідно його задумам) — на батьківщині Б.Лятошинського у Житомирі.

Шкода, що не всі починання І.Карабиця втілилися у життя. Так, не відновився композиторський конкурс ім.І.та М.Коць (1991–95) — Іван Федорович був сповнений надію відродити його. Хоча за своїми результатами конкурси були нерівнозначними, вони були суттєвим стимулом для композиторської творчості. Так і не набув розвитку ще один проект — «музичний туризм» (включення відвідування концертів «КМФ» до туристичних маршрутів іноземців).

Очевидно, що дирекtorат «КМФ» завжди намагався вивести його за рамки суто музичної імпрези, створити масштабну культурологічну акцію. Майстер-класи, творчі зустрічі, круглі столи, семінари тощо стали їх невід'ємною частиною. На першому ж фестивалі започаткована традиція залучати до фестивальних програм імпрези з інших видів мистецтв. Так у 1990 році українському глядачеві була показана художня стрічка «Лебедине озеро. Зона» — призер XXXXIII Каннського кінофестивалю. На «Фест'94» презентувався художній проект «Арт-контрапункт» (музика в творах сучасних художників України).

Та кульмінацію у цьому ряду слід вважати міжнародну наукову конференцію «Українська тема у світовій культурі» («Фест'2000») з доповідями провідних учених України, Німеччини, Америки. За сприяння І.Карабиця за її матеріалами була видана унікальна одніменна збірка, презентовано на відкритті «Фесту'2001», яка відразу стала раритетною. Шкода, що наступна конференція, яка підхопила лінію музикознавчої «сторінки» фес-

* Перший український міжнародний музичний фестиваль (6–13 жовтня 1990 року): Буклет.

тивалю, проходила вже без її натхненника. Проте «духовна» присутність І.Карабиця, безперечно, на ній була: його ім'я постійно гадувалося, — адже до Києва з'їхалися його колишні колеги й друзі з Москви та Санкт-Петербурга, виступали земляки з рідного Артемівська, що на Донеччині, колеги по роботі. Безліч теплих слів було сказано про цю світлу людину. Як завжди, під девізом: що ми не встигли йому сказати? І вічним закликом: «Давайте берегти одне одного».

XIII «КМФ» став переломним у фестивальній історії і ознаменувався новою, хоч і сумною, — меморіальною сторінкою. Пам'яті І.Карабиця були присвячені відкриття фестивалю, да прозвучали його Симфоніста, «Голосіння» та Концерт №1 для фортепіано з оркестром, симфонічний концерт з композицій його пам'яті, а також серія творів *in memoriam* — цикл хорових літургій Іоанна Златоустого, «Чичестерські псалми» Л.Бернштайнана для хору з оркестром, та вперше були виконані «Страсті за Іоанном» К.Ф.Е.Баха з архівної колекції Берлінської академії музики (диригент К.Карабиць).

Окрім втілення у життя задумів Івана Федоровича (вже тяжко хворий, він працював над програмами «Фесту'2002» і багато встиг зробити), XIII «КМФ» містив унікальне оптимістичне свідчення того, що зі смертю свого засновника фестиваль не лише не припиняє існування, а, навпаки, немов вийшов на нову орбіту: за ескізами ненаписаного твору, знайденої серед паперів, з якими працював І.Карабиць в останні дні життя, В.Сильвестров написав оркестрову «Елегію». Вона прозвучала, немов його «творче послання» нам, живим. «З Надією і Вірою дивлюся в майбутнє «Київ Музик Фесту'!», — написав колись Іван Федорович у вступному слові до дайджесту матеріалів преси по фестивалю за 10 років (ще один втілений у житті проект, за який йому безмежно вдячні музикознавці*. Життя довело, що нині

—
«КМФ»

у надійних руках продовжуваčів справи І.Карабиця (нинішні директори М.Скорик, К.Карабиць та О.Голинська), а значить і тема «І.Карабиць і «КМФ» знайде своє продовження після наступних фестивалів.

В.Грабовський (Дрогобич)

* «Київ Музик Фест'93» // Музика. 1994. №1. С.4.

КОМПОЗИТОР ЯК ОРГАНІЗАТОР МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

*Feci, quod potui, faciant meliora potentes**

Професія композитора, подібно до інших творчих мистецьких професій — літератури, образотворчого мистецтва, сцени (поезія, театр, скульптура тощо) вимагає від митця певної відособленості, навіть замкненості. Цілком природне і зрозуміле явище, проте, вимагає деяких уточнень. Митець зацікавлений у публічному виявленні, експонуванні своїх творінь, і цей процес — оприлюднення творчості — пов'язаний з додатковими зусиллями. Саме цей момент публічного виявлення наслідків творчості хочеться висвітлити більш широко, застосовуючи посилання на думки і дослідження митців і вчених. У кожного мистецтва стосовного цього факту існують свої традиції та закономірності, що в наш час, особливо у порівнянні з минулими епохами, дістають кардинальних змін. Композитор часто «програв» своїм колегам з інших творчих сфер унаслідок специфіки мистецтва звуків.

Стосовно постаті Івана Карабиця маємо якщо не унікальний, то принаймні не дуже поширеній феномен поєднання в одній особі непересичного композитора і талановитого організатора мистецького життя. Якщо в Україні в минулому й зустрічалися митці, які творили національну сутність не лише засобами і можливостями своєї творчості, а й усією свою діяльністю, що далеко виходить за межі музики й мистецтва (в музиці це постать славного Миколи Лисенка), то останні десятиріччя набагато «збідніли» стосовно цього. Обмежує згадкою лише про Анатолія Кос-Анатольського, котрий в складних умовах советського тоталітаризму зумів і творчістю, і громадсько-політичною діяльністю підтримувати національний сенс українського музичного буття.

Композитор

Полишаючи збоку з'ясування особливостей такої широкої теми, як композиторська творчість, доречно пригадати окремі моменти. Не дивлячись на те, що наука сягнула вперед, що на початок третього тисячоліття на її рахунку є багато грандіозних здобутків (у першу чергу, технологічного характеру), проблеми психології, питання осмислення творчості, у тому числі й у царині музичного мистецтва в найширшому контексті, все ще ви-

* Культури фестиваля// Музикальная академия. 1993. №1. С.62.

** Загайкевич М. Бути Києву фестивальним містом// Культура і життя. 1993. 6

магають уваги і чекають нових досліджень. Американський диригент австрійського походження Еріх Лайнсдорф з великою увагою ставився до композиторської діяльності. Одна з його праць і покликана полегшити розуміння композиторського ремесла в контексті мистецтва інтерпретації*. Хоч його дослідження більше стосується диригентської майстерності, все ж окрім рядки цікаві оригінальним підходом і влучністю спостережень. Для нашої теми важливо й те, що Е.Лайнсдорф був керівником (від 1963 року) музичного центру й фестивалю в Беркширі (США). У його книзі багато цікавих сторінок, що описують професіоналізм і винахідливість диригента в роботі над музичними творами власне у фестивальних виступах. Підкresлючи в книзі ті чи інші сторони творчості композитора (наприклад, так як натхнення, майстерність чи «ссяяння»), диригент проводив «різницю між ремісничою працею й справжньою творчістю, яка тільки й здатна вдихнути життя в нотні символи». І далі: «Це осяння, це натхнення ніхто не в стані пояснити словами, ними залишається тільки захоплюватися»**. Звісно, протягом останніх століть у європейській музиці постать композитора зазнала розіючих змін, які торкаються різних сторін його діяльності. Але з однією з незмінних констант у статусі композитора, поряд з його закономірними і зрозумілими прагненнями утвердження своєї творчості в суспільстві, є абсолютна залежність від специфіки музичного мистецтва. Маю на увазі пресловуту тріаду суб'єктів творчого процесу: композитор—виконавець—слухач. Український дослідник, який професійно цікавився цими питаннями, теж відзначав, що «найбільш вражаючою й природною залишається традиційна форма донесення музики до слухача засобами безпосереднього центрального виконавства»***. Причому згадана тріада повинна відповідати «схемі їхніх функцій: творення—виконання—сприйняття». Далі професор А.Муха зазначає, що «композиторська творчість є *первинною*, виконавська — *центральною*, слухацька — *підсумковою*» (усі виділення — автора книги. — В.Г.)****.

Цілком слушними є зауваження вченого про те, що музика свою сутністю припускає чиєсь сприйняття, а відтак — суспільний резонанс. «Усвідомлені й неусвідомлені устремління композитора, який створює музику», можуть «співпадати з інтересами, потребами, ідеалами слухача»*. (Можуть і різнятися, і навіть не відповідати їм. — В.Г.) Хоч праця про композиторську творчість писалася в умовах тоталітарної системи, що не допускала «інакомислення», все ж автор, ніби зазираючи в майбутнє, обґрун-

* Муратова В. Блеск и нищета «Киев Музик Феста»// Зеркало недели. 1997. 4 октября.

** Муратова В. А музыка звучитъ// Дзеркало тижня. 1995. 30 вересня.

*** Там же.

**** Грица С. Очима етномузиколога// Українська культура. 1998. №1. С.30.

тову конкретно-історичні фактори та умови суспільства.

Не важко прослідкувати, виходячи з вищенаведеної, хід міркувань Івана Карабиця, який ще з кінця 80-х років минулого століття чудово орієнтувався в сучасних реаліях європейської і світової музичної дійсності. Фестиваль — логічний і чи не єдиний можливий вияв музичної культури модерної держави. Завдяки потужному і розгорненому фестивалю в столичному місті можна не лише розрізти широку панораму української музики, не тільки дати можливість виявити свої творчі здобутки цілому гронові визначних українських композиторів сучасності й недавнього минулого, але й пізнавати музику цілого світу у найкращому виконанні. Маючи за плечима значний творчий доробок, входячи в коло найважливіших сучасних українських авторів і гостро відчуваючи потребу в такому фестивалі, Іван Карабиць узяв на свої плечі тягар організації та розвитку цього дійства — величного (і першого!) міжнародного фестивалю. Користуючися порадами й досвідом визначного діяча музичної культури Вірка Балея, саме І.Карабиць у полеміці та зустрічах з ним виробив собі погляди, концепцію, що й дозволило йому з впевненістю виголосити згодом: «Основна концепція фестивалю залишається незмінною від самого початку: поставити українську музику поруч із світовою, <...> демонструвати твори композиторів українського походження або тих, розкидаючи по світу, які сповідують українство»**.

Фестиваль

На сьогоднішній день «Київ Музик Фест» відбувся 13 разів. Для будь-якого подібного фестивалю європейського чи світового рівня це число є ознакою молодості, а відтак незрілості. Говорячи про незрілість такої громадської акції, як міжнародний музичний фестиваль, маю на увазі присутність цілого комплексу чинників, без яких годі говорити про його концептуальність, досконалість чи мистецьку вартість. Йдеться радше про незрілість суспільства, которое, поставлене в умові відновлення державності, повинно дбати про мистецтво, як один з виявів національної культури задля утвердження у світовій спільноті. Про те, що чинять багато держав — і серед них наші сусіди поляки — здайв нагадувати. Ось тут, власне, й стикаємося з низкою проблем, які довелося розв'язувати директорові «Фесту» І.Карабицю та співорганізаторам. Видатні композиторські імена України і світу, потужні музично-виконавські сили (теж переважно українські), окрім близьких програм фестивальних акцій повсів утверджували його високий імідж. Але чогось бракувало. Бракувало... висококуль-
* Загайкевич М. Київ Музик Фест-96 — економічні реалії і художнє життя// Куль-
** Грица С. Очима етномузиколога// Українська культура. 1996. 20 листопада.
*** Там же.

турного суспільства й розуміння значення музики, мистецтва. Як і освіти, науки. Переходний період відновлення державності висвітлив багато кричущих протиріч, без полагодження яких важко говорити не те, що про фестивалі, а й мистецтво взагалі. Це не визріло в надрах влади розуміння його значення для країни, як не розуміють зазичай, що мистецькі акції вимагають значних дотацій. Якщо «серед керівників Мінкультури є погано освічені й малокультурні люди, і ті треба пояснювати, що таке «Фест» для української музики» (Ю.Чекан)*, то що вже говорити про представництво влади взагалі — депутатів високого рангу, державних чиновників, бізнеселіту тощо, відсутніх серед слухачів фестивальних концертів. Питання могло бути риторичним, але в контексті того, що найвеличніший — фестиваль фестивалів — музичний міжнародний «Фест» є дороговартісною акцією (порівняймо — «Варшавська осінь» коштує більше півмільйона доларів), не важко вловити трагедію матеріального забезпечення українських фестивалів (і «Кіїв Музик Фест» в тому числі): вони приреченні на виснажливу і часто безплідну боротьбу з організаторів із тими, від кого це забезпечення залежить. Це — влада, а також і ті, майже непримітні в супільному контексті, новітні меценати України, які ще не стали продовжувачами славних українських традицій меценатства в минулому. Цієї патетики могло б не бути, коли б ми мали нормальні умови існування держави, в якій усі чинники (влада, громадські та творчі організації, інститути благочинної підтримки) зацікавлені у розвиткові національної культури, її утвердженні у світі. На разі — маємо те, що маємо...

Не схильний драматизувати, тим більше у контексті обраної теми: «Кіїв Музик Фест» не тільки утверджився, а й «породив» свої продовження як у столиці, так і у Львові, Одесі. Він має свій певний образ, що не розходитья з програмовими засадами Івана Карабіца. Він утверджує українську музику в Україні, в світі.

...Для порівняння варто додати, що труднощі, їх не тільки матеріально-го характеру, переборювали чимало подібних фестивалів. Правда, далеко не всі ставили перед собою такі суперзадання, як «Кіїв Музик Фест». Можливо, причиною цього є те, що на Заході швидше навчилися рахувати гроші, як і дбати про національну культуру. Біля керма гладаного вже фестивалю «Варшавська осінь» довгий час був відомий у світі композитор Вітольд Лютославський. Хоч він і не був безпосередньо директором, в одній з книг митець досить відверто висловлюється про цей авторитетний фестиваль, започаткований у 50-х роках минулого століття (на сьогодні він

* Степанченко Г. Іван Карабіць в інтер'єрі «Фесту»// Дзеркало тижня. 2000. №16.

** Там же.

відбувся вже більше ніж 40 разів)**. Ми знаходимо у висловлюваннях метра зrozумілі нам нарикання на матеріальні нестатки, на включення до програм пересічних, маловартісних творів, на перенасиченість фестивалю і т.п. Проте композитор стверджує: «Нині Варшава є живим центром сучасної музики, з яким ражуються у світі» і більше того — «фестиваль є постійним імпульсом, який тримає мене при тій виснажливій праці»**. Для тих, хто грунтово знайомий з концертами «Фесту» (а їх відбулося вже сотні, прозвучали тисячі музичних творів різних епох, країн, стилів...), близькими будуть слова В.Лютославського про святковість фестивалю і неодмінно ... тому, яка супроводжує його проведення. Це необхідна данина здобуткам цивілізації. Разом з тим, «...треба забезпечити музиці доступ до тих всіх (творів. — В.Г.), хто міг быти її реципієнтом»***. І найактуальніше, найсуттєвіше: «...амбіцію організаторів (фестивалю. — В.Г.) повинна бути понад все правдивість у представленні справжнього стану справи. Фестиваль повинен бути відздеркаленням того, що в сучасній музиці актуально діється»****. Можна довіритися цим словам, як і погодитися з реакцією автора на міфи, що неодмінно народжуються та існують навколо того чи іншого не-пересічного явища. «Варшавська осінь», як і інші подібні фестивали, породила кілька міфів, котрі мають право на існування.

Міфи

«Кіїв Музик Фест», як потужна (і далекосяжна) акція, вимагає, звичайно, уваги і глибоких дослідень. Думається, вони з'являться. Пригадується, як болісно реагував Іван Карабіць на критику (часто неглибоку й необґрунтовану). Здавалось би, все йде унормовано, фестиваль не припиняє своє існування навіть у найскладніші роки фінансово-політичної кризи, з якої Україна, до речі, ще й досі остаточно не вибралася. Звичайно, були концерти, що відрізнялися композиторським рівнем, траплялися відмінні важливих акцій і т.д. Але — де тіх не буває? І цілковито не хотілося б, щоб утвержувалася думка-міф про те, що:

- «забагато велими пересічної музики»;
- «нецікава японська (аргентинська, ізраїльська, заокеансько-українська і т.д.) музика»;
- «фестиваль не має своєї чіткої концепції...».

Виникає низка питань: якщо «пересічна», «нецікава» — то для кого? Якщо бракує концепції — то в якому сенсі? Чи потрібно переконувати ко-

* Карабіц І. Загубум фестиваль — останенмся без музыки. Зато с амбіциями// Кіевские ведомости. 1997. 14 октября.

** Перший національний// Музика. 1990. №6. С.3.

*** Там же.

гось, що фестиваль адресований найширшим колам слухачів з різних верств населення, а не тільки музично освіченим? Зрештою, віриться, що «Київ Музик Фест» буде вдосконалюватися і виконає свою місію, задекларовану його незмінним директором — композитором Іваном Карабицем.

Фестиваль — веління часу, невід'ємна прикмета мистецько-музичного життя ХХ століття. Чи можна уявити собі хоч на мить, що фестивалі (як і подібні святкові імпрези більш змагального змісту — музичні конкурси) зникли, припинили своє існування? Як буде відбуватися «музичних рух»? Як доведеться тоді спостерігати за динамікою національної музичної творчості у контексті європейської, світової? «Культурний світовий досвід говорить про те, що в кожній національній культурі збігаються дві тенденції розвитку: одна поринає в глибини, де джерела та коріння, інша — простує в світ, відкриваючи культуру назустріч іншим. Тільки тоді, коли обидва напрями знаходяться в гармонії та рівновазі, унікальність та цінність національної культури серед світових досягнень людства не викликає сумніву»*.

Чудові слова, у здійсненні яких хочеться вірити! «Київ Музик Фест» зтворить своє неповторне обличчя. Іван Карабиць, що передчасно пішов з життя, не так давно говорив: «З Надією і Вірою дивлюся в майбутнє «Київ Музик Фесту»! Перефразуючи його слова, присвячені пам'яті іншого видатного музичного діяча, що теж долучився до будови «Фесту» — Володимира Симоненка, — треба констатувати: втрату Івана Карабиця можемо полегшити тільки постійною пам'яттю про нього... І додамо — про нього та про «Київ Музик Фест», на якого чекає славне майбутнє.

* Єрмакова Г. Іван Карабиць. К., 1993. С.44.

** Карабиц И. Загубим фестиваль — останемся без музыки. Зато с амбициями.

* Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест». 1990–1999: Матеріали преси, фотодокументи, програми. К., 1999. С.5.

* Я зробив усе, що міг, хто може хай зробить краще (з лат.).

* Лайндорф Э. В защиту композитора. М., 1988.

** Там же. С.29.

*** Муха А. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследование. К., 1979. С.67.

**** Там же. С.71.

* Муха А. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования. С.75.

** Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест». 1990–1999: Матеріали

* Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест». 1990–1999: Матеріали преси, фотодокументи, програми. К., 1999. С.172.

* Качинський Т. Розмови з Віталійдом Лютославським/ Пер.М.Кушніра. Львів, 2002.

** Там же. С.88.

*** Там же. С.97.

* Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест». 1990–1999: Матеріали преси, фотодокументи, програми. С.160.

Пам'ять

Л. Иванова
(Дзержинск)

ВОСПОМИНАНИЕ О ВЕЛИКОМ ЗЕМЛЯКЕ

В моей памяти он навсегда остался Ваней, ибо с самого детства нас объединяла одна стезя — музыка. Здесь, в нашем городе, мы постигали азы игры на фортепиано, пели на сцене бывшего клуба им. Ф. Энгельса — у нас с ним были общие наставники: Зябченко Нина Тимофеевна и Каганович Аркадий Семенович, которых уже давно нет в живых.

Потом Ваня поступил в Артемовское музыкальное училище по классу домры, ибо музыкальная школа в Дзержинске открылась за два года до его поступления в училище, а потому его пианистическая подготовка не соответствовала требованиям для поступления на фортепианное отделение. Когда я впервые приехала в училище, то видела Ваню, обучающегося игре на домре. Но это был не его инструмент! С огромным упорством и трудом он осваивает фортепиано, и на следующий год его переводят на первый курс фортепианного отделения, таким образом вместо четырех он обучался в училище пять лет.

Уже тогда прослеживалось у Вани исключительное дарование, выделявшее его среди сокурсников-пианистов. Вспоминаю, как вечерами в хоровом классе он сидел у рояля и, отрешась от всего, жил в мире музыкальных образов. Я могла сидела в стороне и слушала его импровизации. На тот же период относятся его первые композиторские опыты.

Я была на третьем курсе, когда Ваня оканчивал училище. Несмотря на то, что в этот день у меня был экзамен, я пошла послушать госпрограмму своего земляка. Этот момент остался для меня самым ярким и незабываемым. Характерно то, что из всех выпускников-пианистов Ваня единственный исполнял фортепианный концерт в сопровождении симфоничес-

кого оркестра! Когда он приезжал сюда в музучилище на творческий вечер, я сказала ему, что он исполнял тогда концерт Рубинштейна. Он приятно удивился моей памяти. А тогда, 40 лет назад, я преподнесла ему цветы и подарила книгу «Портреты пианистов». Его лицо сияло радостью и юношеской восторженностью. Это был его первый успех на сцене и первые цветы.

Присутствуя на вечере памяти Ивана Карабица «Людям на добро», я испытала огромное волнение и не скрывала слез! Это же живая легенда в музыке, рождение которой произошло здесь, в нашем скромном шахтерском городе! И это была первая ступенька в его восхождении на музыкальный Олимп, к вершине его славы.

Н. Горбачёвская
(Москва)

«ВСЕ УХОДИТ, НО ВСЕ ОСТАЕТСЯ...»

«Музыка — это вампир, который медленно пожирает сердца и мозги...»
Федерико Гарсиа Лорка.

Когда из жизни уходит незаурядный, великий человек, в его бывшем окружении сразу ощущаешь пустоту, исчезает тот центр, вокруг которого все собиралось, все двигалось. Личность Ивана Карабица такова, что его отсутствие сказалось на всей музыкальной жизни Украины. Конечно, жизнь продолжается, все, казалось бы, как прежде: фестивали, конкурсы, музыкальные встречи, но осиротевшие друзья-сторонники, его почитатели и сподвижники постоянно возвращаются в мыслях своих к личности и деятельности выдающегося украинского композитора. Сын великого украинского народа, воспитанник Киевской консерватории, ученик Б. Лятошинского и М. Скорика, Иван Карабиц не мог создать больше и лучше, чем он создал. Его творческое наследие вошло в мировой музыкальный фонд навечно.

В консерватории он появился в 1963 году скромным и застенчивым

юношой, которому было всего 18 лет. Хочется отметить его безусловную физическую красоту: гибкие руки, упругое изящество легкой походки. Это был не очень высокий, плотный, пропорционально сложенный человек, темноглазый, обаятельный абитуриент, страстно влюбленный в музыку. Не имея толкового и систематического образования, он был удивительно добросовестным и увлеченным студентом-первокурсником. Ваню интересовало все: сольфеджио, фортепиано, музлитература, консерваторские и филармонические концерты и, конечно, композиция. Будучи учеником Лятошинского, Ваня восторгался им как личностью и как композитором, всячески пропагандировал его творчество и с удовольствием посещал его уроки.

Во время своего первого выступления в консерватории, на концерте студентов-композиторов Ваня сам сыграл свою фортепианную прелюдию и токкату. Может быть, это не было еще зрелым сочинением, тем не менее, оно сразу же выделило Ваню среди других студентов композиторского факультета. Преподавателями отмечалась романтическая настроенность этого произведения, некоторое влияние джазовой гармонии и вместе с тем несомненное своеобразие музыкального языка.

Окунувшись в консерваторский мир, Ваня жаждал познать все сразу. О его прилежании ходили легенды. Он не пропускал ни единой лекции, ни одного концерта. Он торопился учиться. Музыка была для него всем, она никогда не теряла для него своей первозданной заманчивости. Нельзя забыть, как он слушал музыку в нашем стареньком, но очень дорогом всем нам кабинете звукозаписи. Его пускали туда в любое время, даже без предварительной записи: Ваня уже на I курсе пользовался всеобщим уважением и любовью.

Помню, как часто он любил слушать Девятую сонату Скрябина. Он никогда не раскачивался в такт музыке, не корчился под грузом ужасных видений, но лицо его выражало такую муку, будто перед ним раскрывались ворота в мир безысходной тоски и печали. В этой музыке он слышал чью-то трагедию, чью-то жизнь, прожитую и неизвестную.

Ваня все время боялся упустить что-то важное. И это заставляло его не только слушать, но и читать, познавать, сочинять.

Несмотря на то, что музыка прочно вошла в жизнь Вани, у него были и другие интересы. Он отнюдь не был замкнутым человеком. Он любил жизнь во всех ее проявлениях, он был живым, веселым, жизнерадостным и всегда был полон новых творческих планов и надежд.

Ваня очень любил природу, Днепр, часами мог смотреть на воду и думать о чем-то своем. Он никогда не раскрывался с предельной откровенностью, но всегда был дружелюбен и приветлив. Он обожал всевозможные выставки, новинки. В то время были популярными выставки Интерпрес-

сфото, которые Ваня никогда не попускал, получая от этого настоящие удовольствие. Он любил концерты джазовой музыки и сам играл джаз.

В огромном таланте Вани никто не сомневался, но он никогда не вел себя высокомерно, поэтому имел много друзей и был всегда центром компании. Однажды он даже снялся в любительском фильме, сделанном другим студентом композиторского факультета Кругликовым Славой.

Ваня был прекрасным другом, и в трудные моменты, и в радостные он всегда оказывался рядом. Одним взглядом он мог поддержать любого из нас в минуту слабости. Все мы, первокурсники 1963 года, очень много времени проводили вместе и вне занятий, бесконечно штурмую театры, оперную студию и филармонию, вместе встречали праздники, вместе слушали музыкальные записи, испытывая одинаковые переживания, которые не может дать никакое другое искусство, кроме музыки. Наверное, именно Ваня и был тем центром, вокруг которого сплотились все мы.

Он был принципиален, порядочен и верил людям. У него был стержень, он был очень целеустремленным, у него была своя дорога, совершенно ясная и определенная. Поэтому вокруг него как-то сама собой создавалась творческая атмосфера, в которой очень хорошо дышалось. Вспоминая Уоллеса Стивенса, можно сказать, что в нашем тогдашнем кругу именно Ваня «выстроил пространство, в котором все было на своих местах: и слова, и сосны, и облака, и совершенная даль, прощающая несовершенство...».

И вот теперь его нет, самого одаренного, может быть, самого лучшего из нас. Чувство глубокой печали охватывает нас при мысли о бессмертной кончине нашего друга, нашего однокурсника, удивительного человека, которого мы любили и которым восхищались.

Но ведь мы его помним, и он будет жить в нас до последнего вздоха. Значит, не прошло мимо то удивительное состояние озарения, которое вдохнуло в нас Ваня и которого хватит нам на всю оставшуюся жизнь.

О.Динкевич
(Киев)

ПОСВЯЩАЕТСЯ

ВАНЕ КАРАБИЦУ

в день рождения
от проходящих курса ИТФ «Консервры»

Тебя мы, Ваня, поздравляем,
Всего наилучшего желаем,
Желаем, чтоб до двадцати
Сбылись бы все твои мечты.

Побольше музыки пиши,
Но и для курса сочини.
Для Оли надо посвежей,
А для Надюши — понежней.

Преподавши пиши для Лены,
Для Натки с Таней — поживей,
Чтобы потом они могли
Плясать бы твисты до зари.

Да, про Наташу (Г) не забудь,
Ей современней что-нибудь.
И для Валерика пиши,
В общем, наш курс развесели.

Не забывай и о «примкнувшем»,
И Юре тоже посвяти,
И, чтобы не ходил он скучным,
Для флейты что-то сочини.

Про отдых ты не забывай
И по ночам не сочиняй,
А вдохновенье и мечты
Переноси на утро ты.

Иначе можно «осмурнеть»
И в завершеные заболеть,
И будем мы тогда скучать,
Грустить и плакать и страдать.
И слушай, Ваня, кочумай,
«Консервры» ты не оставляй,
О проходящих помни ты,
Ведь все они — друзья твои.

Девиз твой должен быть такой:
Дерзать, творить для «чудаков»!
И чтобы музыка твоя
В наш Совмузфонд скорей вошла.

Киев, 17 января 1964 года

Познакомились мы с Ваней Карабицем в 1963 году при поступлении в Киевскую консерваторию на историко-теоретический (тот самый ИТФ) и композиторский факультет.

Музыкально-теоретические предметы мы изучали в одной группе. Вания с первого дня стал всеобщим любимцем. Он отличался скромностью, обращение его со всеми было простое, товарищеское. Все это вызывало к нему необычайную симпатию.

Вания был очень талантлив по натуре. Он обладал абсолютным внутренним слухом и феноменальной памятью. Он видел и слышал партитуру, прекрасно играл с листа.

Вспоминаю какой он был на лекциях: сосредоточенное, «хмурое» лицо, задумчивый взгляд, всегда внешне спокойный. Казалось, что он присутствует отсутствия. Когда мы его отвлекали шуткой от собственных мыслей, он вздрагивал и глазами спрашивал: «Что вы от меня хотите?». Оказывается, он в этот момент был полностью поглощен «внутренней» музыкой. В перерывах между лекциями он садился за рояль и воспроизводил то, что слышал. И так было постоянно. Музыка шла от его сердца. Он был истинно творческой личностью, щедро одаренным природой.

Любимым инструментом, помимо рояля, у Вани была флейта. Большим другом его и всей нашей группы был флейтист Юра Семенец, которого мы называли «и примкнувший к нам». Любовь к флейте прослеживается в Ваниных произведениях.

Наша музыкально-студенческая компания собиралась частенько. Так как Вания жил в общежитии, мы поочередно приглашали его к себе в гости — музиковали, слушали музыку, гуляли по Крещатику, шутили, смеялись. К сессии готовились вместе: запасались чаем, вареньем, бубликами и с утра до вечера учили предметы в консерватории на четвертом этаже. Для всех нас музыка была смыслом жизни, и это нас сближало.

В стихотворении, посвященном дню рождения Вани, мы написали: «Желаем, чтоб до двадцати сбылись бы все твои мечты...».

Скоро нашего друга призвали в армию. Для всех это была трагедия. Единственного любимца — и забирают... А как же музыка, учеба? Где играть? Что будет с руками?!

Но ничего не поделаешь, — долг. Организовали проводы. Веселье бы-

ло грустное, он был опустошенный и растерянный. «Все! Оставлю консерваторию, все забуду», — говорил Ваня. А мы ему в ответ:

«Послушай, Ваня, не вздыхай,
«Консервы» ты не оставляй...».

Служил Ваня в Черниговской области, в военной части «Десна» недалеко от г.Остер. Мы к нему летали несколько раз на кукурузнике и, как полагается, привозили гостины, готовили шашлыки, пели песни и рассказывали музыкальные новости.

Когда он вернулся со службы, мы уже заканчивали консерваторию...

Наши творческие пути разошлись, но воспоминания о том времени остались самыми чистыми, нежными, трогательными.

E.Швецова
(Киев)

ИВАН КАРАБИЦ

Мое знакомство с Иваном Карабицем состоялось в прекрасный период студенческой жизни — период учебы на факультете теории музыки Киевской консерватории. В то время теоретики изучали предметы общеобразовательного цикла, историю музыки вместе с композиторами. На нашем курсе преподавали ведущие специалисты высочайшего профессионального уровня — Е.Столова, Ф.Азрова, Н.Горюхина, С.Павлюченко, Н.Герасимова-Персидская, В.Задерацкий, И.Котляревский, А.Шреер-Ткаченко, А.Герман, Е.Майбурова, Л.Ефремова, композиторы — В.Кирейко, Г.Таранов, А.Коломиец, Л.Колодуб.

Группа композиторов состояла из талантливых перспективных студентов — Г.Сасько, О.Кива, П.Петров-Омельчук, В.Ильин.

Мы уже были на II курсе, когда появился Иван Карабиц — он демобилизовался из армии. Иван сразу обратил на себя внимание как самостоятельная творческая личность и умный, веселый человек, хороший товарищ, которому не симпатизировать было невозможно. Казалось, в него были влюблены все девушки на курсе! В перерывах между лекциями мы часто

музицировали — в классах консерватории было по 2 инструмента. Разделял это увлечение и Ваня. Он прекрасно играл на фортепиано любой репертуар: произведения классиков, джазовые композиции — особенно хорошо они удавались ему в 4 руки с В.Ильиным, который впоследствии работал в жанрах мюзикла, оперетты, написав известную по тем временам в Украине оперетту «Товарищ Любовь» (по роману «Любовь Яровая»). Очень часто в исполнении Ивана можно было слышать фрагменты из «Весны священной», которые он играл с Н.Орловой (ныне доцентом кафедры теории музыки Национальной музыкальной академии), — ведь Стравинский был одним из любимых композиторов молодого Карабица. За все эти «подвиги» Ваня получил прозвище Вано Карап-Карабиц.

У нас был творческий, активный и дружный курс. Мы вместе собирались, слушали и обсуждали музыку, литературу, стремились везде участвовать, выступать (конференции, конкурсы), при этом всегда помогали, поддерживали друг друга, считались с мнением каждого, радовались творческим успехам. Незабываемой для меня до сих пор остается зимняя поездка в Карпатах в г.Рахов, где мы записывали народные песни. Вечерами мы пели, читали вслух что-нибудь интересное (особенно это любил делать Ваня) и спорили, шутили.

Его увлекала философская литература, ее подтексты, обобщения. К сожалению, в конце наших каникул произошло неприятное происшествие — он сломал ногу при спуске на санках с высокой горы. Вел себя очень мужественно, как будто ничего не случилось, хотя передвигаться мог только на санках — мы его возили по очереди. Тогда в Карпатах он особенно подружился и сблизился с Мариной Копицей — она была особенно заботлива и внимательна к нему. Они очень подходили друг другу, как бы дополняли один другого и внешне, и внутренне. С тех пор они были всегда вместе — прекрасная пара, являющая собой союз композитора и музыканта,держанного, сосредоточенного, серьезного Ивана и эмоциональной, темпераментной, активной Маши.

Уже тогда в молодом возрасте у Карабица сформировались определенные качества характера, которые были присущи ему всю жизнь. Это — глубина, тщательность, взвешенность в оценке окружающего мира, событий, людей. Он часто казался задумчивым, самоуглубленным, сосредоточенным на чем-то. При этом Ивану было присуще чувство юмора, легкое, ироничное восприятие каких-то смешных или негативных явлений. Всегда поражала его природная интеллигентность (ведь он был из «простой» семьи), богатый внутренний мир, умение вести себя достойно. Он не любил пошлости — его юмор, шутки, анекдоты, комментарии никогда не переходили грань дозволенного. Никогда не проявлял панибратства в отно-

шениях с людьми и не любил этого по отношению к себе. Дешевая популярность, «демократизм» не были свойственны его поведению, общению с коллегами и учениками. Он не стремился быть этаким своим парнем, желание «быть своим», близким для него означало быть интересным, нужным, притягательным в профессиональном и личностном отношении, иметь много ценного за душой, чем можно было бы поделиться с другими. Ване совершенно не были присущи столь частые для творческих людей отрицательные черты характера, как недоброжелательность, зависть, нездоровое конкурирование. Его внешний вид и внутреннее содержание всегда излучали уверенность в себе и достоинство.

М. Скорик
(Київ)

СПОГАДИ ПРО УЧНЯ

Я почав працювати в Київській консерваторії на кафедрі композиції з 1966 року. Наступного року до мене в клас прийшов Іван Карабиць. Він повернувся зі служби в армії і, посکільку перед тим вже закінчив I курс у класі Б.Лятошинського, був зарахований одразу на II курс*. Загалом Іван Карабиць вчився у мене впродовж семи років: чотири як студент і три як аспірант.

З початком навчання я побачив непересічний талант Івана. Він вирізнявся своєю працьовитістю і скрупульозністю. Про це говорить навіть його почерк, може, не дуже каліграфічний, але чіткий і ясний. Вже з перших творів він почав знаходити свій стиль, який був, безперечно, самосутнім. Часом його твори видавалися мені дещо «сухими», і в своїх зауваженнях я намагався зробити їх більш емоційними. Певною мірою, я думаю, це вдавалося. Це відноситься до його Першого фортепіанного концерту, над яким ми ретельно працювали, а також до Другого, который вийшов дуже витонченим і який чудово виконав Микола Сук. Як молода людина, що цікавиться різними напрямками мистецтва, він також звертався до серйозної техніки,

* Згідно з біографічними даними, І. Карабиць став учнем Б.Лятошинського в 1963 році, повернувшись у його клас після армії в 1967 році. Після смерті Б.Лятошинського, в 1968–69 учбовому році І. Карабиць став учнем М. Скорика.

якої я не був прихильником, і ці його твори мені були менше до вподоби. Приємно відзначити, що кращі композиції, написані І. Карабицем пізніше, були витримані у вільній професійній техніці, вироблені на протязі віків, same якої я вчив своїх студентів.

Час, коли Іван вчився у консерваторії, не був простим і легким. Почала пропицюватися нова сучасна музика, яка діставала сильний опір від представників консервативного, та званого «шароварного» стилю. Не оминули тих подій і мої студенти. Так Іванові загрожувало виключення з консерваторії, коли він в знак підтримки В. Сильвестрова демонстративно вийшов із залу на одному з засідань Спілки композиторів. На цацтя, цого вдалося уникнути стараннями тодішнього проректора консерваторії І.Ляшенка. Щоб не прийти до мене в аспірантуре Є.Станковича, яому насліді з історії комуністичної партії поставили «незадовільно», що було дуже несподівано і стало для молодого композитора тяжким випробуванням. Подібне могло загрожувати І. Карабицю, так що, пам'ятаю, треба було вживати превентивних заходів. Його заключна праця дістала загальне схвалення.

Людська постать Івана Карабиця була дуже своєрідна, і його музичний стиль був, у якісь мірі, відображенням характеру. В житті Іван був дуже «правильний», — мав свої установки, не був екстравертним — свої почуття і перекиwanня не виносиав назовин. Він рідко йшов на компроміси і старався бути принциповим у своїх вчинках. Він ніколи не був «богемний», як деякі його колеги, і прожив життя гідно і гарно. Однак, незважаючи на цю певну замкненість душі, різні життєві події не могли не вплинути на його творчість, і його найкращі твори, написані ним в останні роки, характеризуються високим напруженням емоцій, які знаходять вдачний відгук у серцях слухачів.

А. Баженов
(Київ)

«КОГДА ТАКИЕ ЛЮДИ УХОДЯТ, ЧУВСТВУЕШЬ БРЕШЬ, КОТОРАЯ НЕ ВОСПОЛНЯЕТСЯ...»

Я и Наида Магометбекова познакомились с Ваней Карабицем вскоре после нашего приезда в Киев. Мы приехали сюда после окончания Московской консерватории в 1968 году, и в первый год моей работы в Госоркестре (теперь Национальный симфонический оркестр Украины), куда, собственно, я и был направлен как молодой специалист, я впервые увидел Карабица, услышал его музыку, так мы и познакомились. Тогда это не было близкое знакомство.

Помню премьеру его Фортепианного концерта. Концерт играл Марк Равин, замечательный пианист, к сожалению, тоже уже покойный, а я принимал участие, так сказать, в аккомпанементе — сидя в оркестре. Причем, исполнялась целая серия произведений украинских композиторов, и не только молодых. Звучали сочинения Андрея Штогаренка, Николая Полоза (тогда тоже молодого) и Льва Колодуба, — это была очень большая акция. Что тогда мне очень понравилось и что уже тогда отличало Ваню как композитора, — а он совсем молодой был еще, ему было тогда, как и нам, 23–24 года, — это совершенно удивительная, точная, рациональная, яркая и в то же время очень скрупная оркестровка его Фортепианного концерта. Все — невероятно лаконично, совершенно потрясающее знание инструментовки, мне даже что-то напомнило Прокофьева (хотя это совершенно другой взгляд, другая музыка). Мне кажется, что у Вани было много общего с этим величайшим из композиторов, и я считаю, что это не обидно для Прокофьева и не является лестью по отношению к музыке Карабица. Такая же лаконичная, очень яркая гармония, прекрасное знание звукосочетаний различных тембров в оркестре.

Позднее я, отработав 1 год в симфоническом оркестре, по призыву в Советскую Армию попал в ансамбль Киевского военного округа, где Ваня тоже служил — уже сверхсрочником и, как это принято у военных говорить, занималась музыкальной частью. Там я понял насколько он потрясающий музыкант — невероятно мобильный, чуткий, грамотный в самой высшей степени. Работать приходилось, порой, в жестких условиях, когда нужно было оркестровать, переделывать (иногда за считанные часы) целые сочинения. Эта «школа» требовала огромного напряжения. Иногда музыка, которую ему приходилось оркестровать, была ниже того уровня, на котором находился его талант, но, тем не менее, этот «штаб быстрого реагирования» в его лице действовал. К тому же еще он и сам дирижировал многими концертами. У него были прекрасные руки, замечательное чувство ритма и формы. В военном ансамбле исполнялась разная музыка: песни, танцы, сюиты, сцены и т.д. В то время общее руководство коллективом осуществля-

твлял, я считаю, выдающийся музыкант Мытников — сам блестящий пианист, окончивший до войны Московскую консерваторию у Игумнова. Да и играли тогда в ансамбле совсем неплохие музыканты. Передо мной в числе скрипачей служил Геннадий Гофман, вместе со мной — ныне доцент консерватории Георгий Коновалов, теперь известный пианист Николай Сук пел в хоре, а рядом со мной играл на скрипке Наник Фельдман, знаменивший скрипач от Бога, очень талантливый, замечательный человек.

Именно в этом ансамбле мы с Ваней очень сблизились. Мы встречались практически ежедневно, работая вместе, — а это была именно работа, кропотливая и не простая. Слава Богу, муштры я не ощущал. Благодаря очень гибкому руководству ансамбля, там удерживались многие хорошие музыканты, танцовщицы. Одновременно я учился в аспирантуре у Олега Крысы. У меня не было проблем с занятиями, просто это была огромная дополнительная нагрузка, ведь во время службы в ансамбле я участвовал во Всесоюзном конкурсе, и из пяти человек из Украины мне одному удалось пройти в финал.

Первое Ванино произведение, которое я играл, была пьеса «Музыка» для скрипки соло. Она была очень известна, позже была обязательной на конкурсе имени Н.Лысенко. Опять-таки Ваня, который никогда не играл на скрипке и не был непосредственно знаком со струнными инструментами, написал довольно «ловко». Там есть очень интересные трюки, которые нужно помнить, и следует знать как скрипач это играет. В такие вещи он всегда вникал, для какого бы инструмента ни сочинял.

Затем, когда я, уже после военного ансамбля, прошел по конкурсу на место скрипача в Квартет имени Н.Лысенко, наше сотрудничество очень тесно продолжилось. Это был счастливый период в украинской музыке, связанный с волной интереса к камерной музыке, особенно квартетной, — были написаны и именно нами впервые исполнены Первый квартет Валентина Сильвестрова, квартет Ивана Карабица, сюита и квартет Евгения Станковича, квартет памяти Шостаковича Олега Кивы, масса других сочинений... В то время мы насчитывали чуть ли не до полусотни премьер. Далеко не все произведения остались в репертуаре, но вот такие сочинения, как Ванин квартет, к сожалению, единственный, мы до сих пор играем с огромным удовольствием. К примеру, был у нас такой интересный случай: был заказ из Голландии, — в маленьком, даже не концертном, зале радиостудии (я до сих пор помню — там было ровно 63 места) проводились «сессии» (sessions) современной музыки. Это были прямые трансляции по какому-то голландскому каналу, а может даже европейскому (сейчас уже трудно сказать). Нам были заказаны квартет Ивана Карабица, Первый квартет Валентина Сильвестрова и Квартет по прочтении Достоевского

Владимира Губы — совершенно разные произведения, абсолютно друг от друга отличающиеся, и этот выбор показал, что люди знали что заказывали. Во-первых, нас удивило, что в Роттердаме знают этих композиторов, — это уже был приятный сюрприз. Во-вторых, может таково было наше исполнение, но в тот момент именно Ванин квартет понравился больше всего (я намеренно не хочу сравнивать), таково было мнение публики. После этого мы его квартет играли очень много раз, он записан и в Америке, и здесь на радио. В Америке его записывал Квартет имени Н. Леоновича, по-моему есть записи и других квартетов. Периодически мы его исполняем, возвращаясь к нему вот уже 30 лет. Мы играли его очень много раз в Европе, Америке, во время гастролей по Советскому Союзу и, конечно же, в Украине.

Познакомившись с Ваниной женой Мариной (они тогда только поженились), мы стали дружить семьями. Тогда у нас уже родился сын, потом дочка, потом у них появились дети... А день рождения нашей дочери совпадает с Ваниным — они родились в один день, 17 января. Мы вместе отыхали, вместе бывали на даче, вместе путешествовали... Когда такие люди рядом, чувствуешь себя гораздо спокойнее, потому что это были очень стабильные и крепкие отношения, именно крепкие, а не тесные. Мы могли не видеться, бывало, и месяцами, — естественно, все были заняты...

Ваня нас приглашал на выступления и с квартетом, и с Наидой. Мы играли практически на всех «Киев Музик Фестах».

Был момент, характеризующий в какой-то степени наши отношения. Когда мы совершенно неожиданно для себя решили купить инструмент, который продавался в Москве (я по сей день на нем играю, Фердинанд Гальяно), и нужно было срочно собрать довольно большую сумму денег (в то время это была очень большая сумма) — 5 тысяч рублей, которых, естественно, у нас не было, практически половину этой суммы, большую ее часть, нам одолжил Ваня. Они с Мариной сказали: «Как это не одолжить денег на покупку инструмента?!». Но и другие знакомые нас тогда выручили.

Наши контакты продолжались, наши дети дружат и общаются. Ванин сын Кирилл, в свое время участв в консерватории как дирижер, а сейчас Иванна — как музыковед, являются учениками Наиды Парпачевны по фортепиано...

Ваня не был просто талантливым удачливым композитором. Удачная карьера, удачная женитьба, удачная семья..., — это все гигантский труд, постоянная колоссальная работа, невероятный объем информации, который нужно было организовать, направить в нужное русло. Вся организаторская работа делалась им на самом высочайшем уровне.

Все, что он свершил, он делал один, при том, что у него были очень близкие люди, его помощники, — тот же Юрий Зильберман и очень многие другие, а также музыканты, которые всегда были рядом. Я не знаю человека, конкретного человека из музыкальных деятелей, который бы успел сделать столько, сколько сделал Иван Карабиц. И не только как деятель, но и как композитор.

Когда я какое-то время выступал концертмейстером «Киевской камераты», меня приглашали очень часто Валерий Матюхин и Вирко Балей, который много сделал записей с «Камератой», мне пришлось играть довольно много современной музыки, и украинской в том числе. И вот последнее Ванино сочинение для камерного оркестра — это просто совершенно потрясающая музыка, я бы даже сказал, какое-то открытие.

Не берусь характеризовать Ванину музыку — я не музыковед, мне это трудно. Исполнять любую музыку, включая самую сложную, легко, но вот что из этого получится — другой вопрос. Будет ли она понята интерпретаторам и что из этого будет ясно публике? Степень доступности или понятности музыки — вещь относительная. Кому-то как дважды два четыре ясен Шенберг, для кого-то Чайковский — тайна, скрытая за семью печатями. Что касается Ваниной музыки, то она не проста чисто технологически — у него очень интересные ритмы, совершенно блестящая инструментовка, ритм — это фантастика. Есть, безусловно, технические сложности — не какие-то неисполнимые или придуманные нарочно, чтобы было потруднее, нет — это его определенный стиль. В ней, в этой музыке, надо разобраться. Но его легко интерпретировать, потому что у него очень четкие формы, ясные (я сперва хотел сказать конкретные, но это было бы не правильно) образы, яркое образное мышление. У него безошибочно различима лирика, причем иногда светлая, иногда с надломом, иногда с грустью...

Мышление его было не конкретное, а какое-то прозрачное, не примитивное и совсем даже не простое, но предельно ясное и... я даже не могу подобрать точное слово для его характеристики. Для меня, например, его музыка ассоциируется с его личностью, с его образом как человека, для меня эти вещи неразделимые. Это те качества, которые заставляют людей вслушиваться в музыку, так как она носит очень личностный и благодаря этому очень ясный и понятный характер. Так же для меня едини музыка Станковича и он сам, его этакий даже странный юмор, его шутливый скепсис и его хитроватая непростая непосредственность. Или улетающий в какие-то совершенно иные сферы Валя Сильвестров, с которым работать бывает невероятно сложно, потому что он требует именно того, что слышит и что знает сам, — это не каприз.

Ваня тоже делал небольшие, но точные замечания, порой менявшие

нашее ощущение музыки, которую мы играли. Эти его пожелания были очень метки, они касались характера, темпов, образов и т.д. Я должен сказать, что работать с ним было легко. Квартет, «Музыка», «Лирические пьесы», которые мы играли с Наидой, Концертный дивертизмент и то, что мне приходилось исполнять в камерном оркестре, его камерные сочинения и Концерт для оркестра — это музыка, завоевавшая грандиозный успех...

Иван Карабиц был разносторонним музыкантом. Обращаясь к какому-либо жанру, он занимался им предельно серьезно и профессионально. Это не было данью какой-то моде или исполнением срочного денежного заказа или чем-либо еще: он просто все делал добросовестно, в высшей степени качественно и талантливо.

У нас с ним была интересная ситуация, когда мы выступили в дуэте. Это было во Франции, во время гастролей Радиооркестра. Небольшую группу музыкантов пригласили на какую-то встречу (Ваня был одним из главных организаторов этого тура, дирижером был Володя Сиренко). Помнился большой дом, своеобразно построенный, разбросанный по территории большого парка. В одной из его комнат (она больше напоминала нишу) я играл Баха, в другой играл какой-то ансамбль духовых инструментов. Потом мы с Ваней оказались в большой гостиной, где стоял рояль (а из владеющих этим инструментом в нашей группе оказался только Ваня Карабиц). Поскольку программа была очень произвольная, мы с Ваней сыграли несколько рэгтаймов Джоплина и кого-то еще (у нас были с собой ноты) в переложении для скрипки и фортепиано. Причем я просто положил ноты на рояль, и так как мы не готовились, это была почти что читка с листа для нас обоих. Единственное, что мы успели сделать — договориться, где мы повторяем или не повторяем по форме. Это было совершенно потрясающее. Иван был совершенно замечателен. Те 10–15 минут, на протяжении которых мы музиковали вместе, были просто каким-то откровением. Мы получили друг от друга большое удовольствие. Все гости, которые были там, и наши музыканты почувствовали это открытие — гром аплодисментов, улыбки и т.д. Как он играл! А ведь гастроли были сложными, он был очень озабочен, занят разными мелочами — это и переезды, и концертные залы, и проблемы большого коллектива, и напряжение от концертов с серьезными солистами... И вдруг — такой момент, скажем, музыкального «отдохновения».

Он делал все очень серьезно, не поверхностно. Он был профессионалом, в самом высшем понимании этого слова, во всем, — будь то композиция, собственное исполнение, подготовка концерта с какими-то другими музыкантами, будь то дела административные — организация конкурсов,

фестивалей... Этот человек относился с огромной требовательностью прежде всего к себе.

Когда такие люди уходят, чувствуешь брешь, которая не восполняется.

*Н.Магометбекова
(Киев)*

«ЖАЛЬ, ЧТО ТАКИХ ЛЮДЕЙ ТАК РАНО ЗАБИРАЕТ БОГ...»

Кроме того, что мы дружили семьями, очень многое связывало меня с Ваней в области его фортепианного творчества. Во-первых, это прекрасные 24 прелюдии. Как только в 1983 году были изданы эти ноты, он тут же принес их мне. А я еще писанные от руки 5 прелюдий играла. Он подарил издание нашей дочке, которой как раз исполнилось 10 лет, со словами: «Катюша, я дарю тебе эти ноты чтобы ты играла эти прелюдии». И Катюша их все играла, но разными группами — по 3, по 5, по 7. И я, естественно, переигрывала весь цикл. Эти прелюдии стали для меня просто репертуарными в моей педагогической работе. У меня нет студента, который бы не сыграл 5–6 прелюдий Карабица. С этими пьесами я познакомила многих людей.

Второй раз Ваня издал их в Америке, и, я как сейчас помню, он мне преподнес экземпляр с такой надписью, от которой просто сердце разрывается, особенно сейчас, когда мы Ваню потеряли. Но тогда он был здоров и вручил мне новое издание, потому что знал, что я играла все прелюдии и очень много пропагандировала, — ведь мне часто приходится ездить по Украине с целью повышения квалификации преподавателей училищ и распространения украинского педагогического репертуара.

Вы даже не представляете насколько он пианистичен в своих прелюдиях — все они на разные виды техники. Я с ним неоднократно встречалась и разбирала его сочинения, мы с ним очень много разговаривали. Я спрашивала его: «Ваня, ты это специально делал? Это методически так удобно!».

Наше «фортепианное» общение в очередной раз показало какой это замечательный человек и пианист. Он владел фортепиано блестяще. Говорят, что он в детстве играл на каких-то других инструментах. Я этого не

знаю, я не знаю как и у кого он занимался по фортепиано, хотя мы и одногодки.

Все дело в том, что мы все родились в 1945 году. И вот когда нам в 1995 исполнилось по 50, мы, начиная с 17 января, с дня рождения Ивана Карабица, до 2 декабря — дня рождения Анатолия Баженова и 21 декабря — дня рождения Николая Сука, провели серию концертов, в которых играли все его произведения. У нас получилась серия концертов музыкантов поколения 1945 года.

Мы с Анатолием Баженовым приехали в Киев в 1968 году после окончания Московской консерватории. Тогда и состоялось наше знакомство — и человеческое, и творческое — с Иваном Карабицем. Из произведений Карабица я играла только прелюдии и «Четыре лирические пьесы» для скрипки и фортепиано с Анатолием Ивановичем. Хотя как педагог проходила в классе с Ваниным сыном Кириллом Концерт для фортепиано, а также «переделанные» прелюдии, которые Кирилл играл с оркестром. Я все время просила: «Ваня, напиши что-нибудь для нас». Он отвечал: «Да, да, обязательно, у меня есть наметки». Вообще-то получилось, что нет произведения, посвященного нам. Ну, квартет посвящен Квартету имени Н.Лысенко. Прелюдии не имели посвящения...

С точки зрения человеческой — он был необыкновенным. Для нас — это первый друг за 35 лет нашей жизни в Киеве.

За 5 часов до его смерти я была в больнице. Не знаю — космос существует или что, но есть какие-то связи... У нас получилось так, что Анатолий Иванович должен был в понедельник, 21 января, приехать с гастролями, а 17-го у Ивана Федоровича был день рождения. Я его поздравила, позвонила на мобильный в больницу и сказала: «Ванечка, в понедельник Толик придет, и мы сразу к тебе заявимся». В воскресенье, 20-го, я, понятное дело, была с Кириллом и Мариной на связи. Они дежурили в палате, а у меня дома были зять с дочкой. Я не выдержала: «Не могу, мне надо вот сегодня съездить. Я не могу Толика ждать, можете ли вы меня сегодня отвезти в больницу?». Что-то меня потянуло! И вот я приезжаю, там сидят Марина с Иванной. Мы поговорили и вместе решили, что ночью я останусь с Ваней, потому что они все безумно устали. Этот день был особенно тяжел для Вани тем, что он был вынужден находиться в кислородной маске. Ему было тяжело дышать, но он все равно вставал, ходил, хотя был бледный, совершенно без сил.

И вот мы все обсудили, я уехала домой и стала ждать, что Кирилл мне в половине одиннадцатого позвонит, меня зять отвезет, а их заберут немного передохнуть. Кирилл действительно позвонил в назначенное время, но сказал: «Наида Парпачевна, ехать не надо, папа умер».

Как трудно было мне утром, встречая в аэропорту Анатолия Ивановича, сказать ему об этом. Для него это был самый большой друг еще со службы в армии в 1968 году. Мы всегда очень тесно общались, даже когда жили не рядом...

Можно часами говорить, какой Ваня был внимательный, обстоятельный, хозяйственный. У него все было рассчитано, он всегда мог убрать, приготовить, он поражал правильностью решений во всем, — у него в голове был компьютер, он всегда помнил кому и что надо сказать, где и как поступить, как деликатно и тактично решить вопросы...

Он очень хотел, уже будучи больным, чтобы закрытие последнего его «Киев Музик Феста» состоялось в Чернигове в День музыки, 1 октября, и чтобы мы с Толиком играли там. И мы играли большую часть программы.

...Никогда не время умирать, но не так же рано! Мы понесли тяжелую утрату, и очень горько осознавать, что Вани вместе с нами нет. Мы потеряли друга, страна потеряла композитора, прекрасного деятеля, который столько свершил. У нас много композиторов. Есть талантливые, менее талантливые, но такого человека, который совмещал бы в себе лучшие человеческие, композиторские, исполнительские, музыкантские качества с организаторскими, — другого такого нет.

Когда-то о Рихтере была написана статья, которая называлась «Страсть. Интеллект. Техника». О Ване можно написать, что это и страсть, и интеллект, и техника, и профессионализм, — он просто Большой Человек. Жаль, что таких людей так рано забирает Бог. Ему бы жить и жить на благо всем нам, родным и близким, его студентам, слушателям и шире — музыки, творчества и культуры в Украине.

E. Марков
(Киев)

ВОСПОМИНАНИЯ ДЖАЗОВОГО МУЗЫКАНТА

С Иваном Карабицем я познакомился, когда он учился на последнем курсе консерватории. Это время пришлось приблизительно на середину

1960-х годов. Я тогда по замене работал в ресторане «Москва» (теперь — ресторан гостиницы «Украина»). Мы играли джаз, и он прибегал к нам, просялся поиграть, а когда садился за инструмент, просил: «Посторожите кто-нибудь перед дверью, чтобы никто из профессуры не зашел». Тогда в консерватории были строгие правила, не разрешали играть эту музыку «классикам», студентов отслеживали, — для них это считалось позором. Но он все равно приходил и играл.

Я думаю, что джаз сильно повлиял на все его творчество. Например, песня «Мати наша, сивая горпіця» очень напоминает не то спиричукэл, не то джазовую балладу, хотя она и очень близка народным корням.

Впоследствии мы все время поддерживали контакт.

Начиная где-то с 1963 года, я все время играл в составе известного джазового квартета «Мрія», в который также входили Вадим Ильин, Борис Людмер, Александр Христидис. Мы с Ваней часто встречались, потому что он вместе с Вадимом Ильиным заканчивал консерваторию по классу композиции Мирослава Скорика, вместе занимались. Да и сам Мирослав «грешил» джазом, и конечно же этот жанр не мог обойти его учеников.

Позднее, когда в 1972 году обновился состав вокального ансамбля «Мрія», туда пришли джазовые музыканты, такие как Владимир Молотков, Александр Христидис, ваш покорный слуга, пианист Владимир Хорунжий и Вадим Ильин, тогда пара песен Карабица была у нас в репертуаре. Ильин и Хорунжий делали сложные партитуры для голосов. Очень благодатно ложились песни Вани на вокальный ансамбль, потому что гармонически они были расцвечены очень здорово. Скажем, та же «Мати наша, сивая горпіця» звучала, как грузинский хор.

Потом Ваня ушел в серьезную академическую музыку.

«Плотно» мы опять пообщались, когда в 1986 году открылся последний Киевский джаз-клуб, — как раз в день Чернобыльской катастрофы, 26 апреля. Председателем джаз-клуба стал Иван Карабиц, а художественным руководителем — Владимир Симоненко. Это все делалось под «крышей» Союза композиторов.

Много интересных мероприятий проводилось тогда в джаз-клубе, и проходили они не без участия Карабица. Было много интересных встреч, например, приезд Тихона Хренникова.

Потом наши дороги пересекались по другим причинам, Иван Карабиц стал председателем жюри конкурса юных пианистов имени Владимира Головицкого, директором «Кiev Music Fest»... Кроме того, он был художественным руководителем Международного фестиваля «Киевские летние музыкальные вечера», в рамках которого каждый год, начиная с 1999, после смерти Владимира Симоненко, проводятся джазовые вечера его памяти.

До конца наши дороги шли рядом...

Конечно, тяжело, когда уходят друзья. Хотя не могу сказать, что мы были друзьями, но были близкими приятелями, были всегда на «ты», потому что сообщество джазовых музыкантов поддерживает братские отношения даже больше, чем дружеские. Теперь нас все меньше и меньше, уходят самые лучшие, самые дорогие, но я думаю, что они нам оттуда помогают.

Светлая ему память!

А.Шаповал
(Киев)

«ОН — В ПАМЯТИ НАВСЕГДА...»

Сейчас мне трудно вспомнить, в каком году мы с Иваном Федоровичем познакомились, но он мой одногодка, мы оба 1945 года рождения. Мои друзья-одногодки из Днепропетровска служили с ним вместе в армии, вместе играли (я сам из Днепропетровска). Я работал в Днепропетровской филармонии, был руководителем ВИА «Водограй», и в те годы (примерно 1974–79) я тесно сотрудничал с украинскими композиторами, тогда и познакомился с Иваном Карабицем, отдельные произведения его были в репертуаре нашего коллектива.

В 1979 году я перебрался в Киев. Тогда организовывался Киевский театр эстрады, я был приглашен на должность главного дирижера и, естественно, наше творческое сотрудничество с Карабицем продолжилось. Второй спектакль мы заказали Карабицу. Это был «Сон в летнюю ночь» В.Шекспира, Иван Федорович написал к нему музыку.

Помню репетиции с ним, на них встречи, когда писалась музыка. Воспоминания об Иване Федоровиче — всегда самые теплые, он был умный, добрый человек, прекрасный музыкант. Сердце болит и по сей день, когда задумываюсь о том, что его нет среди нас. Он — в памяти навсегда.

I.Блажков
(Німеччина)

СЛОВО ПРО МИТЦЯ

Коли я в 1969 повернувся з Ленінграда, де працював другим диригентом в оркестрі Мравінського, і очолив Київський камерний оркестр, відновив контакти зі своїм великим другом композитором Валентином Сильвестровим. Якось він повів мене подивитися, як тоді ще молоді українські композитори Євген Станкович, Віталій Годзяцький, Володимир Губа і сам Сильвестров грали у футбол. З ними був Іван Карабиць, який вирізнявся привітністю, веселою вдачею, яскравою зовнішністю, особливим шармом. Сильвестров рекомендував мені замовити Карабицю якісь твір для моого камерного оркестру. Той погодився і почав працювати над симфонією. Але повсякчас його щось відволікало. Симфонію він закінчив, коли я вже два роки не працював у Київському камерному оркестрі. Проте він цей твір нікому не давав, чекав поки я зможу за нього взятися. А після того, як я виконав Третю камерну симфонію Євгена Станковича, Карабиць на секретаріаті Спілки композиторів України поставив питання про створення при спілці постійно діючого оркестру під моїм керуванням для виконання творів українських композиторів. Презентація оркестру, який я запропонував назвати «Перpetтуум мобіле», відбулася 11 квітня 1983 року. Карабиць п'ять років чекав виконання своєї Симфонії №3 і дочекався. Ми виконали її на другому концерті, що його дав новостворений колектив, заснований Карабицем. Невимовно вдячний йому, бо він врятував мене від безробіття і творчого простю.

У 1970 Іван здійснив акт величезної громадянської мужності. На засіданнях Спілки композиторів України прихів голова білоруської спілки Григорій Ширма. Він почав різко критикувати музику Валентина Сильвестрова, називаючи його майже агентом ЦРУ, на замовлення якого той пише свої твори. (Сильвестров у той час зазнав численних нападів, адже і з моєї легкої руки його твори виконувалися на різних західноєвропейських фестивалах, що було неприпустимо без санкції Спілки композиторів СРСР.) Я слухав-слухав що ахінею, а потім не витримав, встав і крикнув: «Закінчуйте доповідь!». Мене виставили із залу. А за мною піднялися та пішли піаніст Микола Сук, композитор Віталій Годзяцький, Валентин Сильвестров та Іван Карабиць. У той час не кожен би наважився так вчинити. Усі вони постраждали через це. Івану, зокрема, не дали рекомендацію до аспірантури.

Іван Федорович завжди думав про інших більше, ніж про себе. Як громадський діяч він не мав собі рівних. Толерантна людина, він свої аргументи викладав дуже спокійно і тим обезброяв співрозмовника. Пам'ятаю, як на шістдесятіріччя Сильвестрова у Колонному залі Національної філармонії мав відбутися його авторський концерт. Але там щось наплутали, запланували інший захід. Сильвестров, знаний та шанований в багатьох країнах, був у трансі. Іван Федорович спокійно пішов до директора і зробив усе, щоб авторський вечір знов з'явився у філармонічному плані. Карабиць допомагав усім, хто потерпав морально та матеріально. Причому не чекав, коли його попросять. Будучи секретарем Спілки композиторів і головою музфонду, він одним вибивав грошову позику, другим допомагав оркестровим партіям роздрукувати, третім — авторський концерт організовував. Коли він музику примудрявся писати — гадки не маю*.

О.Куц
(Ворзель, Київської області)

ПАМ'ЯТИ ІВАНА КАРАБИЦЯ

Іван Федорович Карабиць — молодий композитор, щойно прийнятий до Спілки композиторів, в 1970 році отримав творчу путівку і приїхав до Будинку творчості композиторів «Ворзель».

Згадується перша зустріч — молодий, красивий юнак. Здавалося, він був у злагоді з собою, вдумливий, — його внутрішній спокій передавався іншим. А після розмови, я відчула, що він зовсім не схожий на своїх колег. У Івана Федоровича було своєрідне відчуття світу, ставлення до природи, ставлення до людини, не залежно від рангу.

З того дня на нас склалися теплі стосунки з молодим подружжям — Маріанною Давидівною Копіцею та Іваном Федоровичем Карабицем. Сім'я відзначалася миром, любов'ю, завжди була разом. Приїжджаючи до Ворзеля з сином Кирилом та донькою Іванкою, Іван Федорович працював. Композитори старшого покоління вважали його твори яскравими і мелодійними.

Пригадуються 1986 рік — чорнобильська весна. Життя у Ворзелі про-

ходить у звичайному ритмі. Подружжя сидить на лавці, а Кирило та Іванна бігають босими ногами по молодій траві. І в цьому був такий спокій необізаності!..

Працівники Будинку творчості поважали Івана Федоровича. В ньому ніколи не відбувалося зверхності, він був завжди врівноважений, доброзичливий, для кожного умів знайти присене слово, а при потребі й слово втіхи. Кохнути присену звістку про цю сім'ю колектив сприймав з радістю, особливо що стосувалося нагород і звань.

Іван Федорович користувався великою повагою колег, його знали не тільки по творчій роботі. Він обирається головою правління Музичного фонду України. Директором тоді був Кокарєв Олександр Васильович — порядний, відповідальний керівник. Наш колектив цю подію зустрів з радістю, була надія на плідну роботу...

Він був не тільки знаним композитором, а й прекрасним батьком, чоловіком, другом, людиною, яка широ розуміла почуття й життєві проблеми простого трудівника. Він спішив робити добро.

Іван Федорович назавжди залишиться таким у нашій пам'яті.

В.Козлов
(Київ)

«МУЗИКАНТСЬКА СУТНІСТЬ ЗАВЖДИ ВИРІЗНЯЛА ЦЬОГО ВЕЛИКОГО МАЙСТРА...»

1972 рік. Концерт колективів Київського військового округу. Хор у супроводі оркестру виконує популярну для початку будь-якого офіційного концерту пісню Вано Мураделі «Родина». Я знаходжуся за сценою, де і напевніше бути концертмейстеру хору. Раніше я чую десь у глибині сцени звук рояля. Хтось підігрує оркестру дуже гарні гармонічні звороти. Цікавість привласила мене подивитись чо це? То був Ванечка Карабиць! На мій німий запитливий погляд він, ніби вибачаючись, прошептів: «Мені завжди не вистачає тут цих гармоній».

Музикантська сутність завжди вирізняла цього великого Майстра. Дія* Наводиться за публікацією Л.Кучеренко "З любові..." ("Home". 2003. №1. С.31).

вовижна особистість, що поєднала в собі музичне обдаровання з високими людськими якостями.

Видатний композитор, чиї твори звучать не тільки в Україні, але і по всьому світу. Засновник і постійний художній керівник фестивалю «Київ Музик Фест». Голова журі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця. І при цьому — чуйна людина, що вміла вникнути у твою проблему, але і докладала чимало зусилля до її вирішення. Пам'ятаю, як я звернувся до нього з проханням взяти у свій клас по композиції випускника Київської середньої спеціальної музичної школи ім.М.Лисенка талановитого хлопчика Андрія Бондаренка. Їх спільні шляхи завершилися близькуче: випускний екзамен у консерваторії дозволив Андрію відразу стати членом Національної спілки композиторів України.

Назавжди залишиться в пам'яті світливий образ цього Музиканта, Людини, Майстра.

Ю.Зильберман
(Київ)

«ОПРЕДЕЛЯЮЩИМ КАЧЕСТВОМ ЕГО ХАРАКТЕРА БЫЛА ПОДЛИННАЯ ИНТЕЛЛИГЕНТНОСТЬ...»

Осеню 1994 года, когда идея проведения конкурса пианистов памяти Владимира Горовица материализовалась в виде приказа по городскому управлению культуры, инициаторы конкурса — педагоги Киевского музыкального училища им.РГлиэра задумались о том, кого же пригласить в жюри, а главное, кто станет его председателем. Остановились на кандидатуре Ивана Карабица и договорились о встрече с ним в консерватории.

Очень хорошо помню его внимательный взгляд во время моего описания идеи и примерного плана проведения конкурса. Иван Федорович согласился не сразу. Попросил несколько дней на обдумывание. Через два дня он пришел ко мне в училище и сказал: «Насколько я понял, конкурс затевается не как единичное мероприятие. В таком случае необходимо, чтобы жюри состояло из известных в мире музыкантов. Я постараюсь вам по-

мочь».

Только теперь я понимаю, что та, довольно высокая, планка, которую сразу взял конкурс, — уже в I конкурсе участвовали 102 пианиста из 17-ти стран, в жюри были Сьюзен Стар, Тереза Доссо, Уоррен Томсон, Иреней Жук, — все это было продумано и, в значительной мере, осуществлено Иваном Карабицем. Он был великим организатором. Очень спокойный и неторопливый, не допуская суеты и авралов, он продумывал до мельчайших деталей то, что предстояло сделать, давал четкие и очень точные указания, а сам всегда оставался в тени, никогда не вы漪чивая себя и своей роли.

Мы подружились уже после конкурса, часто бывая вместе в поездках с концертами лауреатов. В таких турне, когда почти ежедневно возникают нештатные ситуации, начиная от проблем с транспортом и заканчивая формированием программ концертов, человек раскрывается, пожалуй, полнее всего. В Америке мы бывали иногда по два раза в году. Как правило, эти акции готовил Ванечка. Как всегда неторопливо, незаметно для окружающих, он договаривался со своими знакомыми, которых, как оказалось, было у него множество в США, ссыльковывал дни концертов, решал даже транспортные вопросы, и всегда эти поездки проходили удачно — с переполненными залами, успешными выступлениями юных музыкантов и восторженной прессой. Но самое поразительное то, что никто из членов наших делегаций — пианистов или их педагогов — никогда не видел в Иване Федоровиче начальника-генерала. Он всегда говорил ровным и спокойным голосом, был ласков и заботлив с детьми, стараясь даже запреты (не выходить в город ночью, не заходить одним, без сопровождающих, в бары, где подают спиртное и т.п.) облечь в форму просьбы, а не приказа. На приемах после концертов народный артист Украины, композитор, лауреат премии Ленинского комсомола, председатель жюри международного конкурса памяти Владимира Горовица, профессор Национальной музыкальной академии Украины, художественный руководитель международных фестивалей «Киев Музик Фест» и «Киевские летние музыкальные вечера» никогда не выступал с речью, как это делают чиновники, стараясь продемонстрировать, что все происходящее — их личная заслуга. Держась в стороне, он всегда подталкивал педагога, который репетировал с детьми, прося его сказать несколько слов.

Определяющим качеством его характера была подлинная интеллигентность. Это же качество делало Ивана Карабица нетерпимым ко всему непрофессиональному, мещанскому, «местечковому». Помню, как после смерти В.Симоненко мы обсуждали с Иваном Федоровичем программу джазовых концертов в память об ушедшем и я высказал предположение, что в подобных концертах могут выступить наши студенты-вокалисты с

несколькими эстрадными песнями. Иван тихо и твердо сказал: «Своих певчушек будешь выставлять на «Червоной Руте». В этих концертах будут выступать профессионалы». Сказал тихо, но с такой сталью в голосе, что я понял: это окончательно и никто его не переубедит.

Он не был скрытым, но не любил «нагружать» своими проблемами других. Теперь понимаю, как тяжело ему было отстаивать каждую программу «Музик Феста» на заседаниях оргкомитета в Союзе композиторов, когда нужно было отбиваться от сонма предлагаемого музыкального второрядья и доказывать необходимость поддерживать европейский уровень фестиваля. Никогда об этом не было сказано ни слова. Не жаловался Иван и тогда, когда, выдвинутый на Национальную премию имени Тараса Шевченко, он был «прокачен». В октябре 2000 года, когда мы возвращались с ним из Америки, я спросил его о том случае. Он ответил: «Не самая большая потеря, но больно».

У. Томсон
(Австралія)

«ЙОГО МІСЦЕ ВАЖКО ЗАПОВНИТИ...»

Вперше я зустрів Івана Карабиця, коли відвідав Київ у 1995 році як член журі I міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця.

Іван був членом журі цього та наступних конкурсів пам'яті Горовиця. Вибір його голововою журі був іdealним. Видатний композитор, визнаний музикант, він мав глибокі знання і розуміння як фортепіанної, так і оркестрової музики, що мало вирішальне значення і для заснування фестивалю «Київ Музик Фест».

Він дуже відповідально ставився до своєї ролі голови журі, тому що добре усвідомлював важливість рішення для молодих учасників конкурсу. В той же час у нього було гарне почуття гумору, а вдалий виступ був для нього джерелом натхнення і піднесеного настрою.

Його місце голови журі важко заповнити і його відсутність буде відчувається усіма.

«СУДЬБА ПОДАРИЛА МНЕ НЕСКОЛЬКО ЛЕТ ДРУЖБЫ С ЭТИМ УДИВИТЕЛЬНЫМ ЧЕЛОВЕКОМ...»

Господь забирает лучших...

К сожалению, эта истина неоспорима.

Как бы ни невосполнима была потеря, как ни велико отчаяние близких, этот беспощадный закон действует неумолимо, создавая звёздный небосклон небытия в памяти живущих.

Душа Ивана Карабица вознеслась на этот печальный небосклон.

Судьба подарила мне несколько лет дружбы с этим удивительным человеком: сильным, талантливым, надёжным. Один из немногих, он сумел сохранить в постперестроечные времена своё человеческое и профессиональное лицо, продолжая неутомимо созидать. Он всегда был настоящим: когда сочинял, когда говорил, когда создавал конкурс памяти Владимира Городица.

Я не помню случая, когда бы он ради политики отверг талант. Иногда поддержать слабого — да, но предать талантливого — никогда! Наверное, потому что сам был невероятно талантлив.

Я вспоминаю наши ночные бдения в концертном зале только что отреставрированной Киевской филармонии. Мои ученики А.Емцов и А.Колтаков записывали «24 прелюдии» для фортепиано И.Карабица. Записывали до тех пор, пока каждая нота звучала так, как он этого хотел.

Многим в своей карьере я обязан Ивану Карабицу. Мы были знакомы всего несколько лет, но столь искренне и бескорыстно меня никто не поддерживал ни до, ни после.

Мои ученики, знавшие Ивана Фёдоровича, продолжают богоугорить его, потому что таких, каким был он, не хватает всюду: и в Украине, и в Австралии.

ИНИЦИАТИВА АРТЕМОВСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО УЧИЛИЩА

Артемовское музыкальное училище, выпускником которого является Иван Федорович Карабиц, выступило с очень важной инициативой. На педагогическом совете в июне 2002 года наш коллектив единодушно проголосовал за то, чтобы первое музыкальное учебное заведение на донецкой земле — Артемовское музыкальное училище носило имя Ивана Федоровича Карабица.

Мы заслуживаем носить имя Ивана Федоровича Карабица не только потому, что он наш выпускник и один из выдающихся представителей современной украинской культуры, но и потому, что мы уже 15 лет пропагандируем его творчество — с тех пор, как у нас был основан музей. Много материала он передавал нам лично, — и пластиинки, и кассеты, есть у нас буклеты о его творчестве, программки предыдущих фестивалей «Киев Музик Фест».

Традиционными стали у нас концерты, которые мы называем «Музыка композиторов», выпускников Артемовского музыкального училища». К слову, наши училище закончили харьковский композитор Николай Стецюк, Борис Семененко, Евгений Мартынов, известный эстрадный композитор-песенник, композитор Сергей Бондаренко, выпускники Артемовского училища и Киевской консерватории (он сейчас работает в Москве, в области музыки для кино, театра и телевидения; у нас есть материалы и о нем). В этих концертах звучат и сочинения наших студентов, которые стали лауреатами конкурсов молодых композиторов. Хотя в училище никогда не было композиторского факультета, даже теоретический отдел закрыт, но таланты у нас по-прежнему рождаются.

Конечно же, музыка Ивана Карабица непременно звучит в наших концертах. Мы исполняем прелюдии, пьесы «Конец дороги», у нас звучат его песни, сонатина (это из ранних произведений) и другие сочинения.

В нашем музее открывается экспозиция, посвященная творчеству Ивана Федоровича Карабица, его жизни в искусстве.

29 января 2002 года мы провели вечер памяти Ивана Карабица, где звучали не только его музыка, но и воспоминания о нем. В нашем училище работают преподаватели, которые с ним вместе учились. Приведу фрагмент одного из воспоминаний:

«Можно представить себе его работоспособность. Он поступил в училище по классу домры, а на государственном экзамене он играл на фортепиано «Лунную сонату» полностью. Слушать его собрался полный зал»...

М. Коць
(США)

«СВІТЛА І ВІЧНА ЙОМУ ПАМ'ЯТЬ!»

З настанням довго очікуваної Незалежності перед Україною та її багатостражданним народом постала низка невідкладних завдань, серед яких чільні місце посідали культурно-мистецькі перегляди історико-політичних концепцій, вивчення правдивих документів, підняття з небуття імен видатних особистостей, актуалізація та видання нових матеріалів, зокрема музичних, організація цілого низки всеукраїнських і міжнародних акцій. Світ повинен був пізнати та визнати Україну як окрему державу.

Завдання велиki, масштабнi, i мi — українцi дiаспори радо взялися за допомогу. Прилучились i мi з дружиною до цiєї благородної справи. Не буду перераховувати скiльки i чого нами з першi рокi зроблено, ale нашi з панi Іванкою бажання i кроки в цому напрямку стали вiдомi.

...На початку 1990-х рокiв у затишному помешканнi в Нью-Йорку на Park Avenue, що винаймала Іренa Стецюра, вiдбулася моя зустрiч з композитором з Лас-Вегаса Вірком Балеем та Іваном Федоровичем Карабицем. Обидва повiдати менi про задум розпочати в Українi низку акцiй музичного напрямку — конкурсiв, конференцiй, нотних i книжкових видань, i все це пiд егiдoю Мiжнародного музичного фестивалю. Я радо приєднався до них, i з цього часу наша дружба перетворилася на спiлкування добрих приятелiв. Приїжджаючи до Києва, ми з дружиною часто зупинялися в помешканнi панства Карабицiв на вулицi Пушкiнськiй, i нашi дружнi стосунки з роками все мiцнili.

Кожний рiк, приїжджаючи на «Київ Музик Фест», ми з Іванкою радили його успiхам i тому, що започаткований нами конкурс дає змогу не тiльки фiнансово пiдтримати талановитих українських мiтцiв, таких як Л. Колодуб, М. Скорик, Є. Станкович, В. Бiбiк та інших, вiвчити обдаровану мистецьку молодь, ale i почути яскравi, барвистi твори непересiчної нацiональної вартiстiнi. Все це вiдбувалося завдяки зусиллям Івана Федоровича, його вмiнню побудувати переконливу панораму музичного фестивалю, девiз

якого менi надзвичайно iмпонував — «українська музика в свiтовому контекстi».

Зустрiчалися ми i мiк фестивалями в Києвi або в Нью-Йорку i прогово-рювали найближчi плани i мою в них участi.

Не можу не згадати святкування 100-рiчних роковин переселення украйнiцiв на чужi землi. 1996 рiк. В уroчistiй пiднесеннi атмосферi одного з найпрестижнiших залiв Америки Карнегi-хол з великом успihom прозвучав твiр пана Івана, що був спецiально написаний до цих свят. Якщо я не помiлююсь, то можу стверджувати, що це був перший український композитор, який продемонстрував свое мистецтво в цiй историчнiй залi.

З великою тривогою i нестерпним болем сприйняв я звiстку про тяжку хворобу пана Івана, i коли стало ясно, що на лiкування у Вiднi потрiбнi гроши, яких держава, не зважаючи на прохання Нацiональної музичної академiї, Мiнiстерства культури, видати була не в змозi, я вiдгукнувся i помiг фiнансово в закриттi медичнiх рахункiв.

Активний i дiловий, мудрый i розважливий, щедрый i щирый, a головне — безмежно талановитий, — таким вiн лишився в моїй i у пам'ятi українцiв Америки — вiд окремих громадян до хористiв нашої капели «Думка», iнших товариств i об'єднань.

Свiтла i вiчна йому пам'ять!

Л.Дичко
(Київ)

ФІЛОСОФ СКОВОРОДИНСЬКОГО ТИПУ

З Іваном з 1960-х рокiв ми йшли по життю поруч, починаючи зi студентських лав, коли вiн навчався на другому курсi, а я була аспiранткою Бориса Миколайовича Лятошинського. Можу з впевненiстю стверджувати, що ми були близькi по духу люди. Ale надзвичайно тiсними нашi стосунки стали в останнi роки його життя, коли доля звела нас у лiкарнi в Феофанi. Ми багато розмовляли про життя, людей, i в беседах цiлi Іван поставав, як людина надзвичайно мудра, що не хоче здаватися хворобi, та плекав на подальше велиki творчi плани.

Пам'ятаю, як здивувало мене ставлення Івана до церкви. Вiн був релiгiйною людиною, ale нiколи не виставляв цe напоказ. Неподалiк вiд

Феофанії знаходиться відома в Києві церква Пантелеїмона Цілителя, і він майже щодня ходив туди вранці і ввечері. Саме тоді міз ним обговорювали ідею зробити серію духовних концертів по всіх церквах усіх духовних конфесій України. І це була частина нашого грандіозного плану донести музику, особливо хорову, до найширшого кола слухачів. Адже кілька останніх «Київ Музик Фестів» розпочиналися і закінчувалися у храмах Києва. Він гаряче підтримав задуми зробити серію фольк-концертів просто неба і багато ще чого.

Відчула я і тенденцію всепрощення до людей, душевний спокій, що «оселився» в ньому.

Взагалі сердечність була однією з головних його якостей, вона співіснувала з гордістю і великою людською щедрістю. Просили його, чи ні, але знаєчи, що комусь важко, ділився останнім. Для мене він асоціювався з Людиною античної натури.

Розум і почуття гумору давали Іванові можливість дивитися на життєві перипетії по-філософськи. Мрійник, але і прагматик, природний організатор, він відчував форму замисленої ідеї одразу і в цілому. Вмів задумане втілити в житті, і не останнє роль тут грав його талант спілкування з людьми.

Близький оратор, він завжди починав свій виступ не ff, а з тр, не вигоноючи традиційних гасел, від ясних, спочатку ніби побутових, речей, Іван, розмірковуючи, щось до головної кульмінації — ідеї виступу. Така логіка побудови промов вважається класичною в світовому ораторському мистецтві. Він інтуїтивно це відчував.

Уникаючи по життю дріб'язкових суперечок, інтриганства, справжній, не показний патріот, він умів дивитися в суть справи, бачити, як кажуть, світло попереду, має багато талантів і тими якостями наближався до людини епохи Відродження. Івана не дарма по життю захоплювали ідеї Сковороди — його творчий злет розпочався «Садом божествених пісній» і останній задум був пов'язаний зі Сковородою. Без перебільшення, Іван був філософ Сковородинського типу.

Радісні і щасливі міти життя мав зі своєю ріднею. Був гордий і безмежно вірив у талант Кирила. Мав люблячу дружину — друга, муз, товариша, час спілкування з якою проходив у взаємобагаченні. Не кожна музична сім'я має такі внутрішні стосунки і вміє так зберігати Пам'ять — концертаами, вечорами, науковими зібраннями, публікаціями.

Іван має близький талант диригента і, мабуть, це перейшло у спадок до його сина Кирила, якого вважаю одним з красніх молодих музикантів України. Він схожий на батька і вихованістю, чемністю, інтелігентністю, артистизмом.

Івана надзвичайно любили студенти — не кожний митець після смерті

міг би сподіватися на таку зливу творів пам'яті. В такому сердечному ставленні до учнів він нагадував нашого вчителя Б.Лятошинського, до речі пам'ять про якого була для Івана найсвятішою.

Неординарна людина, яскравий композитор, музичний філософ, розумний і щирій, Іван Федорович заслуговує на те, щоб його творчість, глибока і масштабна, навічно залишалася у скарбниці української національної культури.

Л.Шекіта
(Артемовск)

ПОСВЯЩЕНІЕ ИВАНУ КАРАБИЦУ

Замру, уйду — чтоб в звуках воплотиться.
Найду, скажу — рисуйте те слова.
Я — здесь, везде — в ростке, волне и птице.
Светло, — для вас горит моя свеча.

Я вам пишу — зеленою листвою.
Мой нотный стан — из солнечных лучей.
Найдите ключ — вам музыку открою.
Пускай звенит — весенний мой ручей.

24 марта 2003 года

РЕЗЮМЕ

Збірник статей і спогадів про видатного українського композитора, педагога і музично-грядського діяча Івана Федоровича Карабиця є першою спробою колективного масштабного і багатоаспекційного дослідження творчої постаті митця. Широкими та різновіднівними видаються як панорама авторських індивідуальностей, так і жанровий діапазон статей.

Від особистих хвилюючих спогадів дитинства і юності, колег по навчанню, до серйозних аналітичних розвідок окремих творів І. Карабиця; від перших скромних студентських робіт до глибинних естетико-культурологічних есе, де постать митця актуалізується через різноманітну творчу символіку, констатацію своїх життєвих credo в численних виступах, інтерв'ю, бесідах.

Книга побудована, як науково-публістичний опус, що включає три розділи: «Життя», «Творчість», «Пам'ять». Кохен з них, в свою чергу, має певні стильові темоутворюючі константи.

У вступному зверненні до читача ректор Національної музичної академії О. Тимошенко, підкреслюючи фундаментальні риси творчої постаті І. Карабиця, її подвійницьку діяльність на ниві вітчизняної культури, глибину і масштаб творчості, оригінальність педагогічної манери, не без гордості констатує особисті дружні взаємини з видатним Maestro, близькість поглядів, рідкісне взаємопорозуміння.

В розділі «Життя» авторами виступають такі видатні особистості, як Н. Герасимова-Персидська (Україна), М. Блякік (Німеччина), Г. Срмакова (Росія), Л. Грабовський та М. Сук (США), талановиті вітчизняні вчені Г. Степаненко та інші, котрі були не просто колегами по музично-му цеху, — вони були справжніми друзями, творчими побратимами з І. Карабицем.

Назвати жанровим різновидом цього розділу мемуар, було б не повною характеристикою внутрішнього задуму кожної статті. Вони — більше ніж мемуари, адже аналіз творчої постаті І. Карабиця здійснюється в площині таких понять, як «аура», «особистість», «історія і традиції», «психологічний портрет», «друга хвиля шестидесятиліття», «пам'ять».

Другий розділ називається «Творчість» і актуалізує індивідуальну особистість музичного мови митця. Якщо перший і третій розділ книги має науково-документальну цінність, то другий акумулює науково-дослідницькі висновки. В pole зору вченів (В. Задерацький, І. Плісковський, А. Терещенко, О. Маркова, О. Берегова, В. Грабовський, І. Сікорська, С. Мірошніченко та інш.) включається широкий спектр жанрів, питань індивідуальної стилізованої манери, традицій і новаторства, особливостей оркестрового мислення, драматургічно-коценційних зasad тощо.

В третьому розділі «Пам'ять» наголошується на біографічних, соціально-психологічних та інших складових духовної багатовимірності непересічної особистості, яка формувалася у неповторному соціальному, національно-етnicному, творчому і культурному середовищі.

В статтях колег по навчанню в Київській консерваторії Н. Горбачевською, О. Дінкевич, О. Швецовою, одного з вчителів М. Скорика, колег-диригентів І. Блажкова, скрипала А. Баженова, композитора Л. Дичко, джазових музикантів, директора Міжнародного конкурсу юних піаністів пам'яті В. Горовиця Ю. Зільбермана, музикантів з Австралії, США, Європи формується цілісний портрет І. Карабиця як видатного композитора, музичного діяча, людини високих моральних зasad, вчителя і друга.

М. Колиця

SUMMARY

This compilation of articles and memoirs about Ivan Karabitz, the outstanding Ukrainian composer, pedagogue and public figure is the first attempt of the collective large-scale and versatile research work about his creative personality. The panorama of the authors' individualities is broad and multi-leveled as well as the range of the genres.

Ranging from the personal exciting memories of his schoolmates and student-fellows to the serious analytical research papers on some of the Karabitz's works, including both the very first and modest student opuses, as long as the deep aesthetic-cultural essays, they actualize the author's figure in the multi-styled symbols of various genres, ascertain his life belief through the different speeches, interviews, talks.

The book is built as a scientific and journalistic writing that consists of three parts: «Life», «Works», and «Memory». Each of the part has certain theme-forming constants of its own style.

O.Timoshenko, the Rector of the Ukrainian National Musical Academy appeals to the readers in preface, outlining the fundamental characteristic features of Ivan Karabitz's creative figure, his explosive activities in the field of national culture, depthness and scale of his creative works, his original pedagogical manner. It is with some pride that O.Timoshenko certifies his personal friendly relationship with the famous Maestro, closeness of their views, rare mutual understanding.

In the part called «Life» the authors are such outstanding personalities as N.Gerasimova-Persidska (Ukraine), M.Byalik (Germany), G.Yermakova (Russia), L.Grabovsky, M.Suk (USA), talented national researchers such as G.Stepanchenko. They are all not only colleagues but they are real friends of Ivan Karabitz. To name the genre of this part as 'memoirs' is not enough to characterize the inner plan of each article. They are more than 'memoirs', the analysis of I.Karabitz's figure is effectuated in the space of such conceptions as 'aura', 'personality', 'history and traditions', 'psychological portrait', 'the second wave of the 60-ties', 'memory'.

In the next part called «Creative Works» some individual features of Karabitz's musical language are characterized. Though the first and the third parts of the book have scientific and source value, the second one accumulates certain scientific conclusions. Broad spectrum of genres, problems of the original manner of Ivan Karabitz's style, traditions and innovation, specific features of his orchestral thinking, his drama and concept principles are in view of such researchers as V.Zaderatzky, I.Pyaskovsky, A.Tereschchenko, O.Markova, O.Beregova, V.Sikorska, S.Miroshnichenko and others.

In the third part «Memory» it is stressed on the biographical, social, and psychological components of the spiritual boundlessness of this remarkable personality that has been formed in the unique social, national, ethnical, creative and cultural environment.

The integral portrait of Ivan Karabitz as an outstanding composer, musical public figure, a person of high standard of moral principles, a teacher and a friend is formed through the articles of N.Gorbachevska, O.Dinkevich, O.Schvetzova (colleagues in studies in the Kiev Musical School), M.Skorik (one of the teachers), I.Blažekov (fellow conductor), A.Bazhenov (the violinist), L.Dychko (the composer), jazz musicians, Yu. Zilberman (the Executive Director of the International Young Pianists Contest named after V.Gorovitz), musicians from Australia, USA, Europe.

M.Korutsa

Переклад М.Бурмістенко

3 МІСТ

В.Батюк. А все ж...	.3
О.Тимошенко. Вступне слово	.7
Ю.Рибчинський, Б. Олійник, І.Драч. Слово поетам	.8

ЖИТТЯ

М.Копиця. Аура пам'яті	.9
Г.Ермакова. Ескіз об Іване Карабиць	.20
Н.Герасимова-Персидська. «Ми не встигли сказати, що ми його любили...»	.31
Л.Грабовський. Іван Карабиць	.33
М.Бляник. Встречи с Иваном Карабицем	.34
Г.Степанченко. Неспокій душі	.38
М. Сук. «Ми всі підемо...»	.43

ТВОРЧІСТЬ

В.Задерацкий. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица	.44
І.Пльсковський. Семіотична система Концерту для оркестру №3 («Голосіння») Івана Карабиця	.59
О.Маркова. Твори Івана Карабиця у стилізований симультанності української музичної культури кінця ХХ — початку ХХІ століття	.69
А.Терещенко. Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70—80-х років ХХ століття	.75
Л.Мельник. «Сад божественных писней» Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського	.88
Л.Рязанцева. «Сад божественных песней» Ивана Карабица — возрождение старинного жанра	.97
І.Таркова. Про склад і ладову організацію фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру на слова Григорія Сковороди («Сад божественных писней») Івана Карабиця	.101
О.Берегова. Стильова палітра останніх камерно-інструментальних опусів Івана Карабиця	.108
І.Гамова. Про поліфонію в Другій сонаті для віолончелі і фортепіано Івана Карабиця	.119
І.Савчук. Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця	.125
С.Мірошниченко. Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця	.136
І.Ягодзинская. К вопросу образного строя цикла 24-х прелюдий Ивана Карабиця	.149

О.Гармель. Постлюдія останнього рукопису (І.Карабиць В.Сильвестров)	.156
О.Вільчинська. Іван Карабиць. «Молитва Катерини»: історія створення, особливості жанру та драматургії	.162
В.Іванченко. Образний зміст Третьої симфонії Івана Карабиця (до проблеми змістовності у непрограммних інструментальних творах)	.166
І.Сікорська. Іван Карабиць і «Київ Музик Фест»	.173
В.Грабовський. Композитор як організатор музичного життя	.186

ПАМ'ЯТЬ

Л.Іванова. Воспоминание о великом земляке	.192
Н.Горбачевская. «Все уходит, но все остается...»	.193
О.Динкевич. Посвящается Ваме Карабицу	.196
Е.Швецова. Иван Карабиц	.198
М.Скорик. Слогади про учня	.200
А.Баженов. «Когда такие люди уходят, чувствуешь брешь, которая не восполняется...»	.202
Н.Магометбекова. «Жаль, что таких людей так рано забирает Бог...»	.207
Е.Марков. Воспоминания джазового музыканта	.210
А.Шаповал. «Он — в памяти навсегда...»	.212
І. Блажков. Слово про митця	.212
О.Куч. Пам'яті Івана Карабиця	.214
В.Козлов. «Музикантська сутність завжди вирізняла цого великого Майстра...»	.215
Ю.Зильберман. «Определяющим качеством его характера была подлинная интелигентность...»	.216
У.Томсон. «Його місце важко заповнити...»	.218
В.Макаров. «Судьба подарила мне несколько лет дружбы с этим удивительным человеком...»	.219
Л.Зиноватная. Инициатива Артемовского музыкального училища	.220
М.Коць. «Світла і вічна йому пам'ять!»	.221
Л.Дичко. Філософ Сковородинського типу	.222
Л.Шекита. Посвященіє Івану Карабицу	.224
Резюме	.225

C O N T E N T S

M.Batiy. But even so.....	.3
O.Tymoshenko. Foreword7
Yu.Rybchinsky, B.Oliynyk, I.Drach. A Word to the Poets8

LIFE

M.Kopytza. Aura of the Memory9
G.Yermakova. Sketch about Ivan Karabitz20
N.Gerasimova-Persidska. «We missed to say that, we loved him...»31
L.Grabovsky. Ivan Karabitz33
M.Byalyk. Meetings with Ivan Karabitz34
G.Stepanchenko. Anxiety of the Soul38
M.Suk. «We All Shall Go...»43

CREATIVE WORKS

V.Zaderatsky. Notes on Style and Poetics of the Ivan Karabitz's Instrumental Works44
I.Pyaskovsky. Semiotic System of the Concert No.3 («Lamentation») written by Ivan Karabitz59
O.Markova. Ivan Karabitz's Works amidst the Style Simultaneity of the Ukrainian Musical Culture (end of the 20th – beginning of the 21rst centuries)69
A.Tereschenko. Ivan Karabitz's Vocal and Symphonic Works in the Contents of the Genre Development in the Ukrainian Music of the 70-ties – 80-ties of the 20th century75
L.Melnik. «The Garden of the Devine Songs» by Ivan Karabitz in the Contents of the European and Ukrainian New Baroque Style88
L.Ryazantzeva. «The Garden of the Devine Songs» by Ivan Karabitz — the Revival of the Ancient Genre97
I.Tarkova. About the Components and Harmony System of the Final Part of the Ivan Karabitz's «Concert for the Choir, Soloists and the Orchestra», lyrics by Gregory Scovoroda «The Garden of the Devine Songs»101
O.Beregova. Style Palette of the Ivan Karabitz's Latest Chamber and Instrumental Opuses108
I.Gamova. About the Polyphonies in the Ivan Karabitz Second Sonata for cello and piano119
I.Savchuk. Existentialistic Game in the text of 24 preludes for the piano by Ivan Karabitz125
S.Mirochnichenko. Cycles in Piano Preludes by Ivan Karabitz136
I.Yagodzinska. About the Image Manner of the Ivan Karabitz Cycle of the 24 Piano Preludes149
O.Garmel. Postlude of the Latest Manuscript (I.Karabitz V.Silvestrov)156

O.Vluchinska. Ivan Karabitz: «Katherine's Prayer» — Creation History, Peculiarities of the Genre, Dramatic Art162
V.Ivanichenko. Image Contents of the Ivan Karabitz 3rd Symphony (About the problem of the contents in the non-program instrumental works)166
I.Sikorska. Ivan Karabitz and «Kyiv Music Fest»173
V.Grabovsky. Composer as the Leader of the Musical Life186

MEMORY

L.Ivanova. Recollection about the Great Countryman192
N.Gorbachevska. «Everything goes by, but everything remains...»193
O.Dynkevich. To the Memory of Vanya Karabitz196
E.Schvetzova. Ivan Karabitz198
M.Skorik. Recollections about the Disciple200
A.Bazhenov. «When such people pass by, one feels the gap that never fills...»202
N.Magometbekova. «Sorry, that the God takes such people so early...»207
E.Markov. Reminiscences of the Jazz Musician210
A.Schapoval. «He Will Be In Memory forever...»212
I.Blazhkov. A Word about the Master212
O.Kutz. To the memory of the Ivan Karabitz214
V.Kozlov. «This Great Master was always distinguished by the essence of the musician...»215
Yu.Zilberman. «The real intellectuality has been his characteristic feature...»216
U.Tomson. «His place could be hardly replaced...»218
V.Makarov. «The destiny granted me few years of friendship with this wonderful Man...»219
L.Zinovatnaya. Initiative of the Artemovsk Musical School220
M.Kotz. «Let the Memory about Him Be Bright and Long!»221
L.Dychko. Philosopher of the Skovoroda' Type222
L.Shekita. Ivan Karabitz dedication224
Summary226

Vivere memento (Пам'ятай про життя).

Статті і спогади про Івана Карабиця. 232 стор. 85 ілюстр.

Пропонований збірник присвячений творчій постаті видатного українського композитора другої половини ХХ століття, педагога та музично-ромадського діяча Івана Федоровича Карабиця. Творча постаті композитора розглядається з історико-культурологічних, мемуарно-дже-репознавчих позицій на широкому фоні музичного життя України останньої третини ХХ століття. Постать І. Карабиця актуалізується через різноманітну творчу символіку, констатацію своїх життєвих кредо в численних публіцистичних виступах, інтерв'ю, бесідах. Автори наукових розвідок і мемуарів — видатні вчені, музиканти і композитори України, Австралії, Німеччини, Росії, США.

Книга розрахована на широке коло любителів музичного мистецтва, а також фахівців — студентів і викладачів мистецьких училищ та закладів.

Vivere memento

(Пам'ятай про життя)

Статті і спогади

про Івана Карабиця

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Національної музичної академії України

ім. П.І. Чайковського

ВИПУСК 31

Упорядник — Маріанна Давидівна Копиця

Редактор — О. Голинська

Комп'ютерне макетування, обкладинка — В. Гончаренко

Комп'ютерний набір — Н. Никифорук, І. Карабиць

Розшифровка магнітофонних записів — Т. Панько

Видавець — Центр музичної інформації НСКУ

01001, Київ-1, вул. Софіївська, 16/16

Підписано до друку 09.09.2003

Формат 60x90 1/16. Папір офсетний.

Друк офсетний. Ум. друк. арк.

Наклад — 500 прим.

Зам. №

ТОВ «Задруга»