

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра інтерпретації та аналізу музики**

**ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «З ПІСЕНЬ ХІРОСІМИ» І.КАРАБИЦЯ:
ДІАЛОГ КУЛЬТУР СХОДУ І ЗАХОДУ**

**Магістерська робота
Шаповалої Тетяни Сергіївни
Науковий керівник -
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри хорового диригування
Батовська Олена Миколаївна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело.

ПІБ Шаповалова Тетяна Сергіївна:



Харків - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1 Теоретичні аспекти дослідження камерно-вокальної творчості І. Карабиця

1.1. Камерно-вокальна музика І. Карабиця: історіографія питання

1.2. Характеристика камерно-вокальних творів І.Карабиця: типологічний аспект

Висновки до розділу 1

РОЗДІЛ 2 Жанрово-стильова взаємодія традицій Сходу і Заходу у вокальному циклі «3 пісень Хіросіми» І. Карабиця

2.1. Рецепція стилістичних і жанрових елементів східної традиції у музичному мистецтві

2.2. Синтез традицій Сходу і Заходу у вокальному циклі «3 пісень Хіросіми» І.Карабиця

Висновки до розділу 2

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

ВСТУП

Актуальність теми магістерської роботи обумовлена наступними чинниками: по-перше, недостатнім дослідженням камерно-вокальної творчості І. Карабиця, і зокрема, вокального циклу «З пісень Хіросіми» в аспекті діалогу культур Сходу і Заходу; по-друге, - необхідністю системного музикознавчого осмислення жанрово-стильових домінант названого циклу.

Об'єкт – Камерно-вокальна творчість І. Карабиця.

Матеріал - вокальний цикл «З пісень Хіросіми» І.Карабиця.

Предмет – жанрові та стильові особливості вокального циклу «З пісень Хіросіми» І.Карабиця.

Мета – виявити жанрово-стильові домінанти вокального циклу «З пісень Хіросіми» І.Карабиця в аспекті діалогу культур Сходу і Заходу.

Завдання магістерської роботи є наступними:

- оглянути музикознавчі дослідження з камерно-вокальної музики І. Карабиця;
- охарактеризувати камерно-вокальні твори І. Карабиця у типологічній площині;
- проаналізувати вокальний цикл «З пісень Хіросіми» І.Карабиця у жанрово-стильовому аспекті;
- виявити жанрово-стильову взаємодію традицій Сходу і Заходу у вокальному циклі «З пісень Хіросіми» І. Карабиця.

Методологічна основа роботи зумовлена її предметною основою, передбачає поєднання історичного, структурно-функціонального, типологічного та компаративного методів дослідження.

Теоретична база магістерської роботи формується відповідно до обраної методології. У зв'язку з різноманітністю камерно-вокальної

проблематики, зумовленою об'єктом і предметом дослідження теоретичну базу складають різноманітні наукові дослідження, присвячені:

музичній творчості І.Карабиця: Берегова О. [6-9], Васькова О. [10], Галузевська О. [11], Гуркова О. [14, 15], Єрмакова Г. [17], Конькова Г. [23], Копелюк О. [24], Копиця-Карабиць М. Д. [25], Кияновська Л. [26], Невінчана Т. [31], Очеретовська Н. [32], Разумейко І. [41], Савчук І. [42], Степанченко Г. [35], Харченко Є. [36];

діалогу культур Сходу і Заходу: Аверинцев С.[1], Азарова Ю. [2], Алкон Є. [3], Байдаров Е.[4], Бараш Л [5], Конен В. [22], Морія Ріса [29], Саліхова К. [34], У Ген-Ир [36], Шахназарова Н [38];

музичному мистецтву Японії: Григор'єва Т. [13], Джоан Стенлі-Бейкер [16], Іофан Н. [18];

стилю та жанру: Горюхіна Н [19], Гуркова О. [13, 14], Келдиш Г. [29], Коханик І. [35], Михайлов М. 38-39], Назайкинський Е [42], Сокол О.[50], Сохор А. [51];

вокального циклу: Васина-Гроссман В. [11-15], Говорухина Н. [18], Гольдберг Л. [20], Горелік Л. [21], Левашова О. [37], Оголевець А. [45].

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в подальшому вивченні камерно-вокальної творчості І. Карабиця в науковому аспекті, недостатньо розробленому в вітчизняному музикознавстві. У даній магістерській роботі вперше досліджено жанрово-стильові домінанти вокального циклу «3 пісень Хіросіми» І.Карабиця.

Практичне та теоретичне значення дослідження роботи полягає в можливості використання матеріалів в освітньому процесі, зокрема в курсах історії і теорії вокального виконавства. Вони можуть бути використані вченими різних спеціальностей - музикознавцями, музикантами-виконавцями в практичній роботі, а також у театральновиконавській практиці.

Апробація результатів дослідження здійснювалася шляхом виголошення доповідей і виступів на IV Всеукраїнській науково-практичній конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 2020); Та на II міжнародній науково-практичній конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі».

Структура роботи складається зі Вступу, двох розділів, висновків, переліку використаної літератури. Обсяг роботи становить 65 сторінок, з них 60 основного тексту. Список використаних джерел включає найменування.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ І.КАРАБИЦЯ

1.1. Камерно-вокальна музика І.Карабиця: історіографія питання

Проблема камерно-вокальної музики є однією з популярних та актуальних проблем у музичному мистецтві серед дослідників та науковців різних років та різних музичних епох. Огляд наукових досліджень, присвячених камерно-вокальній творчості І. Карабиця виявив солідний корпус наукових розвідок. Відзначимо найважливіші роботи: О. Берегова [7-14], О. Васькова [20], О. Вільчинська [22], О.Галузевська [23-27.], І. Гамова [28], О.Гуркова [34-36], Г.Єрмакова [38, 39], В. Задерацький [40], О. Зінкевич [41], В. Іванченко [42], І. Карабиць [45], Л. Кияновська [56-58], О. Копелюк [51-52], М. Копиця [53-54], О. Маркова [60], Л. Мельник [61], С. Мірошніченко [62], Н. Очеретовська [72], І. Пясковський [74], І. Романюк [75], Л. Рязанцева [76], О. Семашко [79], І. Таркова [84], А. Терещенко [85], С. Турнеєв [86], Є. Харченко [89], І. Ягодзинська [92] та ін.

У першій монографії присвяченій творчості митця до 1983 року - «Іван Карабиць» з серії «Творчі портрети українських композиторів» Галини Єрмакової [38], висвітлено основні факти з життя композитора, його творчих

здобутків. У монографії представлені біографічні дані, стосовно сім'ї, освіти, дається перелік творів, які написані під керівництвом Б. М. Лятошинського. Цінними є аналітичні етюди до деяких творів І.Карабиця: Соната для віолончелі та фортепіано № 1, яка присвячена Учителю композитора – Б.М. Лятошинському стають наступні твори: Соната для віолончелі та фортепіано № 1, яка присвячена дорогому Учителю – Б. М. Лятошинському, Концерт № 1 для фортепіано з оркестром, Концерт № 2 для фортепіано з оркестром, Поема для басу та симфонічного оркестру «Vivere temento» на слова І. Франка, Концерт для хору, солістів та оркестру «Сад Божественних пісень», поема «Заклинання вогню» і ораторія «Земле моя на ймення Донбас», симфонія № 3, вокальні цикли «З пісень Хіросіми», «На березі вічності» та «Мати»; естрадні пісні та мюзикл «Ніч чудес».

Для нашого дослідження монографія цінна тим, що на прикладі творів автор увиразнює художню й світоглядну позиції І.Карабиця, - почуття любові до життя, до своєї Вітчизни, краса самого життя, активна «причепність до життя й історії свого народу, його моральних ідеалів, на яких ґрунтується зв'язок часів і поколінь» [38], етапи духовного розвитку людини, протистояння добра та зла, духовного та анти духовного всесвіту довкола й усередині нас. До творів ліричного світосприйняття Єрмакова відносить Концерт № 1 для фортепіано з оркестром; У Поемі для басу та симфонічного оркестру «Vivere temento» на слова І. Франка авторка вбачає лірику «відкритого» простору, просякнуту палким пафосом; у Концерті для хору, солістів та оркестру «Сад Божественних пісень» на думку автора монографії композитору вдалося підняти споконвічні питання людського буття, невмирущість найвищих цінностей; у поемі «Заклинання вогню» і ораторії «Земле моя на ймення Донбас» відображено любов до рідної Землі, свого коріння; у Симфонії № 1 «П'ять пісень про Україну» композитор звертається до давніх пластів історичного минулого; концепція симфонії № 3 підносить слухача над всім земним, прагнучи до ідеальної чистоти та довершеності. Лірико-споглядальний

тип як якість художньої натури композитора дослідниця виявляє у вокальному циклі «З пісень Хіросіми» на вірші Е. Йонеди для сопрано і флейти. Досліджуючи вокальний цикл «Мати», авторка вказує на те, що в ньому композитор висловив самі теплі, щирі почуття та любов як до своєї матері, так і до усіх матерів України [52, с. 62-63].

Отже, монографію Г. Єрмакової можна вважати єдиним дослідженням у своєму роді, що аналітично охоплює різні сфери творчої діяльності І. Карабиця.

Друга монографія, що вийшла у світ 2017, Любові Кияновської «Сад пісень Івана Карабиця» (2017) [57]. У книзі розкривається шлях митця з моменту його народження на світ до нещадної смерті. Л. Кияновська бачить творчість та життя І. Карабиця саме з коренів, паростків, стовбура, крони та цвітіння цього дерева. Висвітлення постаті митця відбувається через наукову метафору: проростання могутнього, плодового дерева того прекрасного Саду, яке дало безцінні творчі плоди виконавцям, слухачам. Центральним постає висвітлення розмаїття мистецького буття, в якому жив і працював композитор. Індивідуальний стиль І. Карабиця Л. Кияновська висвітлює через жанрово-тематичні пріоритети, семантичні архетипи і відповідну до них систему виражальних засобів, зосереджує свою увагу на головних «предиспозиціях духовного становлення митця»: спадкоємності музично-історичних традицій (зокрема, необарокових (на прикладі Концерту № 3 для оркестру «Голосіння») та неофольклорних та принципів нововіденської школи), на «реакції на суспільно-культурні виклики середовища, специфічний особистісно-психологічній парадигмі» та вивчає три домінанти світогляду і творчого письма І. Карабиця – «історизм, інтеграція у світовий культурний простір, етична складова» [57]. Отже, Л. Кияновська трактує постать І. Карабиця значно ширше ніж композитора-постмодерніста, вказуючи на те що його мислення значно ширше й глибше ніж може здатись на перший погляд. Його бачення світу зовсім інше, та його музика має в собі дуже високу, чисту ідею [57].

Матеріали дисертації Олени Галузевської «Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника» [23] містять цінні матеріали з особливостей вокально-камерної музики композитора, - духовна консолідація у синтезі мистецтв, що досліджена на основі окремих пісень, вокальних циклів і ораторії, створених протягом 70–80-х років ХХ ст. видатними майстрами – поетом Б. Олійником і композитором І. Карабицем. Поєднуюча роль моральної домінанти у спілкуванні митців спричинила риторичний пафос у втіленні лірико-патріотичних образів. Тема Пам'яті, архетип Матері, міфологема Вогню реалізовані в музично-поетичному діалозі як синтез тексту, підтексту і контексту. Отже, факт співтворчості митців виявлено через концепти «національна свідомість» та «національна ідентичність», завдяки чому вокальна музика постає як діалог - співтворчість. Так, у творах «Цвіт на каштанах», «Лечу до тебе», «Пам'яті солдата» (позациклові пісні) простежено лірико-патріотичну лінію, у вокальному циклі «На березі вічності» – тему «історія та особистість», архетип «Матері» у вокальному циклі «Мати» та міфологему «Вогню» в ораторії «Закликання вогню» [23].

У дисертаційному дослідженні Ольги Гуркової «Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття» [36] вирішено наступне коло завдань: на основі аналізу соціологічних, естетико-філософських, культурологічних, музикознавчих джерел останніх десятиріч вивчено історичний період 1960–1990-х років; розглянуто жанрово-стильові процеси в українській музиці останньої третини ХХ століття і творчість українських композиторів-сучасників І. Карабиця; досліджено основні соціокультурні та жанрово-стильові тенденції епохи останньої третини ХХ століття; надано загальну характеристику творчості І. Карабиця; проаналізовано зразки камерно-вокальної лірики у творчості І. Карабиця, Є. Станковича, І. Алексійчук, О. Злотника; розшифровано та проаналізовано фольклорно-поетичну символіку у камерно-вокальних творах І. Карабиця у контексті західноєвропейської, східної, української традицій;

порівняно музичні інтерпретації образу Матері в поезії Б. Олійника у І. Карабиця, Є. Станковича; винайдено приклади втілення орієнтальної тематики в українській камерно-вокальній музиці 1990–2000-х років; досліджено явище інструментального театру в українській камерно-інструментальній музиці (твори І. Карабиця, К. Цепколенко, Ю. Гомельської, Л. Юріної); проаналізовано необарокову та неоромантичну тенденції в українській композиторській творчості останньої третини ХХ століття (на прикладі творів І. Карабиця, М. Скорика та І. Щербакова); виявлено різні типи концертності і розкриті новаторське осмислення концертних жанрів (на прикладі творів І. Карабиця та Л. Колодуба) [36]. На думку О. Гуркової камерно-вокальна творчість І. Карабиця відображає оновлені тенденції в українській музиці, такі як тяга до фольклорно-поетичної символіки, схильність до сатири, новаторський відхід [36].

Дисертація Олега Копелюка присвячена обґрунтуванню значущості фортепіанної спадщини І. Карабиця в дискурсі феноменології стилю, в межах якого відображено унікальна постать видатного композитора, його життєтворчість та внесок в українську музичну культуру II половини ХХ ст. [52]. У дослідженні окреслені творчі принципи мислення І. Карабиця, узагальнено морально-етичні, патріотичні та світоглядні установки. Простежено спадкоємність поколінь в системі «Учитель-учень». Визначено його приналежність до професійної національної композиторської школи Б. Лятошинського та західної системи школи М. Скорика. У своїй творчості митець керується духом історизму, який надає його творам безпомилкове відчуття Вічності. Визначені стильові константи творчості І. Карабиця: генеральна стильова інтонація (усталені ладо-гармонічні, метро-ритмічні і фактурно-темброві комплекси), камерність, симфонізм і симфонізація фортепіанного викладу [52, с. 5]. Феноменологічний підхід дозволив розкрити фортепіанний стиль І. Карабиця як цілісну систему, яка увиразнила унікальну

якість художньої свідомості митця, орієнтованого на пріоритети європейського універсалізму і національної самобутності [52, с. 6].

Відзначимо дослідників, які висвітлюють загальностильову характеристику творчості І. Карабиця.

Стилістичні нариси в творчості І. Карабиця розглядає В. Задерацький в роботі «Замітки про стиль та поетику інструментальних творів Івана Карабиця» [40], який наголошує на тому, що музика композитора досягає рівня «самоцінності». Це означає, що: «... її недоцільно порівнювати ні з чиею іншою за критеріями інтонаційної опуклості, фактурної вишуканості... досконалості оркестровки і форми, часопросторової організації руху та ін.» [40, с. 46]. Музикознавець підкреслює, що художня новизна І. Карабиця-художника розкривається у семантичному полі, у смислових структурах його творів. Аналізуючи Концерт для оркестру № 3 «Голосіння» та «П'ять музичних моментів» для фортепіано з оркестром, В. Задерацький справедливо визначає їх як показові, що мають стати «ключем» до розуміння стилю І. Карабиця. Автор відмічає в творах опору на мелос, використання сонорики, політембральну лінійність.

Продовжуючи спостереження щодо впливів на стиль творчості І. Карабиця, Л. Кияновська у статті «Стиль Івана Карабиця» висвітлює індивідуальні риси, які притаманні стилю І. Карабиця, його життєві установки та позиції, школу, як генезовий індикатор композиторського професіоналізму, а в подальшому творчої індивідуальності. Авторка зосередила увагу на неофольклорних витоках та необарокових та нововіденських принципах творчості митця [58].

Н. Очеретовська у роботі «Музика світлого оптимізму» [72], виявляючи складові жанрової системи творчості І. Карабиця, прослідковує жанровий стереотип у процесі трансформації та гібридизації жанрів у творчій спадщині митця. Дослідниця відмічає синтез жанрів у Концерті «Сад Божественних пісень» завдяки введенню до хорової партитури симфонічного оркестру, що

надав звучанню хору масштабності, симфонізував музичну тканину в цілому [72, с. 8], а також підкреслює, що композитор вільно володіє сучасними техніками у Симфонії № 3 для 69 струнного оркестру. «...музичний зміст творів втілює той світлий оптимізм, котрим його музика завжди приваблювала широкі кола слухачів» [72, с. 12].

Творчий портрет І. Карабиця частково доповнюють окремі статті, присвячені тим чи іншим творам композитора. Найбільший інтерес виявився у дослідників до крупно-масштабних полотен.

Концерт для оркестру № 3 «Голосіння» (1989) І. Карабиця став найбільш затребуваним у розвідках музикознавців завдяки авторському новаторству. В. Задерацький у контексті стилю і поетики у творах І. Карабиця на прикладі «Голосінь» наголошує на наявності у сучасній мові автора складного синтезу знаків, сонорики, опори на екстенсивний мелос, лінійність, моносемантику лінії та сонорно-фонічну забарвленість (порівнює із стилем О. Месіана), ритмічної поліфонії, комплементарно-сонорної поліфонії (за Е.Куртом), наявності континуальної еволюційності тощо [40].

І. Пясковський розглядає семіотичну систему концерту, вказує на концентричний тип розвитку тематизму (за визначенням В. Бобровського), відсутність тонально-функціональної системи і відповідних їй принципів тематичного розвитку, формотворчу функцію – фактурний матеріал з його регістрово-тембровою динамікою, «елементи “інструментального театру” у переході диригента від диригентського пульта до концертного роялю і гри на ньому solo, а потім – з оркестром», «“ізомелічні” та “ізоритмічні” перетворення тематизму (І частина), елементи серійної техніки (ІІ частина), використання полі транспозиційного канону (І частина)», «цикломонічність» концерту [74].

С. Турнєєв пропонує ще один із аспектів музикознавчого дослідження твору – проблему тембрового мислення І. Карабиця, виводячи такі характерні особливості композиції, як: мовленнєву декламацію в її різних модифікаціях, політемброве спілкування, кластерну техніку, динамізовану фактуру,

розширення групи ударних, тяжіння до великих складів, наявність елементів театру (слідуючи за І. Пясковським), і, підсумовуючи, стверджує, що «оркестрове мислення І. Карабиця можна позначити як систему, засновану на принципах синтезування драматургічних принципів концертності, віртуозності і симфонічності, що уможливлює метод політембрової моделі оркестрового письма» [86, с. 251].

Л.Мельник аналізує «Сад божественних пісень» І. Карабиця крізь призму європейських і українських необарокових традицій та виводить характерні особливості (звернення до жанрів побутового канту, думи, «фактури із ознаками ізоритмії», «довільне послугування лексичним запасом риторичних фігур бароко», «7–8 голосся як викладення схоже із партесним» тощо) [61, с. 92–93].

Концерт для хору, солістів та «Сад божественних пісень» на вірші Г. Сковороди (1971) розглядається Л. Рязанцевою з точки зору відродження традицій старовинного жанру, тематики (звернення до теми – людина, природа, всесвіт, життя, смерть, доля людських творінь на землі), інтонаційно-тематичної основи, проблеми концертності та концертування [76].

І. Таркова пропонує трактування складу і ладової організації фіналу концерту через новаторські композиторські принципи – наявність змішаного складу («монодійно-поліфонно-гармонічний»), ладове мислення як взаємодію принципів модального і тонального мислення, інтонаційності, в якій поєднуються інтонації знаменного розспіву у хоровому багатоголоссі та пісенних інтонацій у партії сопрано, а також тональної структури концерту в цілому та семантичних значень окремих тональностей [84].

Опера-ораторія «Київські фрески» для солістів, хору, читця і симфонічного оркестру також має декілька музикознавчих інтерпретацій. Однією із перших, хто розкрив особливості вокально-симфонічних творів І. Карабиця 1970–1980-х років була А. Терещенко. Саме вона вперше вказала на жанрову природу «Київських фресок», які поєднують у собі декілька жанрових

витоків (а саме: «опера, ораторія, драматичний і літературний театр, народне дійство, хореографічна вистава») та охарактеризувала наявні риси кожного жанру, відмітила «персоніфіковану» мову образів-персонажів, символічний образ Часу в образі партії Читця, розкрила інтонаційну природу твору [85].

О. Берегова звернулася до ідеї соборності, єдності та утвердження національної ідентичності в опері-ораторії-балеті І. Карабиця у новому соціокультурному аспекті [8]. Вона виявляє стильові прикмети «обряду весняного вшанування предків (2 фреска)», розшифрувала з сучасних позицій «образно-сміслові коди 5 фрески, пов'язаної з фрагментами поеми Т. Шевченка «Кавказ», «подвійне кодування» 7 та 8 фресок (образ чорного птаха, що кричить, символіка костюмів у балеті, все – «пророкування трагічного майбутнього»), наводить «інтертекстуально-стильові алюзії зі “злыми” скерцо Д. Шостаковича» у восьмій фресці, вказує на неокласичну стильову спрямованість твору та ін. [8].

І. Карабиць у своїй магістерській роботі аналізує твір в аспекті синтезу мистецтв – «літератури – музики – хореографії – живопису» та продовжує аналіз наміченої О. Береговою тенденції «національної самоідентичності», «становлення загальнозначущої проблематики через жанровий пласт», «ідею соборності – від планетарної ролі хору та масштабності оркестрового апарату» [45].

Ораторія «Заклинання вогню» на вірші Б. Олійника І. Карабиця досліджується у статті О. Галузевської з позицій міфологеми та її втілення: осмислюється «вогонь» як філософська категорія, її поетичне трактування Б. Олійником та вирішення у образній традиції замовлянь класичної опери ХІХ століття І. Карабицем [25].

Урочиста кантата для солістів, хору і симфонічного оркестру на вірші М. Руденка знайшла відгук лише у статті О. Галузевської, яка розглянула і проаналізувала концепцію твору в аспекті оновлення інтонаційно-тембрової

драматургії жанру, виділила її смислово-творчу, композиційну, фактуро-творчу функції, наголосила на персоніфікації героїв у образі солістів [27].

«Молитва Катерини» для читця, дитячого хору і великого симфонічного оркестру на вірші К. Мотрич висвітлена у статті О. Вільчинської в аспекті історії створення, особливостей жанру та драматургії (лейттематизм, велика роль оркестру – наближення жанру до симфонічних полотен). Авторка вперше пише про підняті І. Карабицем теми Голодомору, страждання і смерті [22].

2003 року вийшов збірник наукових статей, що є присвятою пам'яті І. Карабиця. Він названий на честь твору митця «Vivere memento». Автори збірника створили духовну ауру навколо особистості та творчості митця. Окремий блок складають матеріали, що містять творчий портрет композитора. Тематика аури пам'яті митця знайшла своє відбиття у двох працях дружини композитора, доктора мистецтвознавства, професора М. Д. Копиці. У статті «Аура пам'яті» [53] авторка трактує розуміння аури митця як «своєрідну духовну багатовимірність, що проростає особливим, притаманним цьому митцеві змістом. Його треба зрозуміти, прочитати, прожити. Нас цікавить особистість, її внутрішні відчуття, спроможність передати найглибші психологічні спостереження, траєкторія сенсу буття, здатність бути собою, вміння стати вільною в творчості попри всі елементи, що несе реальний світ» [53, с. 10]. М. Копиця виявляє головні неповторно-індивідуальні риси, притаманні саме Івану Карабицю: національно-етнічний тип формування, контекстні смисли творчості; феномен культурного діяча [там само]. Узагальнюючи головні творчі засади композитора, його картину світу, авторка вважає, що: «Йдучи за Б. Лятошинським, категорія драматичного в своєрідному поєднанні з епікою пояснює могутність симбіозу драматичного епосу, який своєрідно б66 переплітаючись з ліричним, іноді ігровим началом, складає ту неповторність аури стилю, що притаманні митцеві» [53, с. 13-14].

У статті Г. Єрмакової «Ескіз об Иване Карабице» [39] відзеркалені спогади про геніального митця, їх знайомство та дружба. Авторка пише: «Карабиць був дуже цільною людиною і навіть в молоді роки відрізнявся якоюсь особистісною завершеністю. Мені завжди думалося, що в його натурі якась постійна властивість, що не змінюване ні за яких обставин – моральний стрижень, дія якого поширюється на всі його вчинки, відносини» [39, с. 26].

Ауру пам'яті підхоплює нарис Г. Степанченко «Неспокій душі» [83], людини, яка була близькою йому за духом. Авторка ніби прояснює загадку творчості великого митця: «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 митець сучасності» [83, с. 38].

О. Берегова у статті «Творча особистість Івана Карабиця та її роль у формуванні сучасних мистецьких шкіл України» [13], висвітлюючи особистість митця з точки зору формування сучасних мистецьких шкіл України, одна з перших вказує на поняття «менеджмент» як талановиту рису особистості митця: «Талант І. Карабиця на ниві мистецького менеджменту був дійсно видатним. Він умів не тільки продукувати і генерувати ідеї, необхідні для нашого культурного поступу, а й блискуче втілювати їх у реальному історичному часі. Він зумів зламати стереотипи, що склалися десятиліттями, запропонувати нові форми, які вимагають ініціативності у житті і в художніх ідеях» [13, с. 183]. Дослідниця вказує на створення І. Карабицем власної композиторської школи, його творчих педагогічних методів, дає перелік талановитих композиторів, які здобули освіту в класі майстра та гідно несуть традицію його композиторської школи.

О. Семашко відтворює соціологічний ескіз творчого портрету І. Карабиця в молодості [79]. На основі особистого спілкування із 33-нім композитором,

дослідник висвітлює в роботі широту загальних інтересів митця, захоплення образотворчим мистецтвом і архітектурою, що надихали і стимулювали творчу діяльність. Автор виокремлює композиторів, які близькі І. Карабицю за творчою спрямованістю: М. Мусоргський, П. Чайковський, І. Стравінський, Л. Бетховен, Г. Малер, Д. Шостакович, Г. Свірідов, Р. Щедрін, Г. Канчелі, Л. Беріо, В. Лютославський [79, с. 144]. Цікавим стає спостереження автора, що мистецтво стало для композитора способом пізнання світу, «засобом естетичної насолоди» та власного особистого самовдосконалення як людини і митця, «засобом самовиховання» [там само]. Сам І. Карабиць так висловлювався про жанрову багатовекторність своєї творчості: «Сьогодні ж складність у багатовекторності творчих полюсів, в роботі у різних жанрах (опера, музика для кіно та інш.). Така динамічність, переключення з одного жанру на інший в цілому збагачує творчість, але й існує загроза мозаїчності, втрати свого творчого обличчя. Необхідно шукати нові підходи. Це іноді заплутує, але без цього немає нових рішень. Потрібен пошук синтезу у музиці» [79, с. 146].

Камерно-вокальна музика І. Карабиця вибірково представлена в наукових статтях.

Вокальний цикл «На березі вічності» на вірші Б.Олійника розглядає у дипломній роботі О. Вдовиченко [21]. Автор доводить, що твір дійсно є вокальним циклом через ознаки циклічності:

— єдність змісту і тематики (громадянська ідея, героїчна ідея військового і трудового подвигу та ідеєю спадкоємності поколінь і темою смерті та безсмертя, ліричною темою;

— ідеєю пам'яті народу про подвиг), будову за принципом образно-тематичного контрасту, інтонаційну спільність, єдність гармонічної мови, гармонію як важливий засіб драматургічного розвитку пісень, тональну розімкненість, єдність принципів трактування куплетної форми, схожість драматургічного розвитку і фактурних засобів інструментальної партії [21].

Вокальний цикл «Із пісень Хіросими» для голосу і флейти на вірші Е. Йонеди (1973) О. Галузевська аналізує з погляду проблеми духовного простору сходу у творчості І. Карабиця – відображення гуманістичних ідей через звернення до орієнтальної теми у слов'янській музичній традиції [24].

О. Навроцька у своїй дипломній роботі «Соотношение слова и музыки в вокальном цикле И. Карабица «Из песен Хиросимы»[67] відмічає риси, притаманні стилю І. Карабиця: сполучення елементів епічної оповідності з загостреним психологізмом та глибоко особистим відбиттям загальнозначущої гуманістичної теми – боротьби за мир; вказує на наявність «зустрічної інтонації», яка впливає на явище мелодичної декламації, позначається на образному смислі твору; наводить основні типи інтонацій, до яких звертається у вокальному циклі композитор – розмовність, мелодичні звороти, інтонації властиві для українських голосінь і протяжних пісень, оперно-речитативний і аріозний стилі, Sprechgesangта пише про стильові алюзії із творчістю Б. Лятошинського («драматизація ліричного начала, що доходить до загостреної конфліктності»), Л. Ревуцького («тонкість пейзажної замальовки»), М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко та Ю. Іщенка («виразові засоби») [67, с. 50].

Дослідники камерно-вокальної творчості І. Карабиця Н. Ковмір та Д. Виноградова відзначають наступні риси творчості митця: «Іван Карабиць використовує як “стандартний” виконавський склад голос та фортепіано – у вокальних циклах “Три пісні на народні тексти”, “Пастелі” на вірші П. Тичини, “Повіста” на вірші О. Куліча, “На березі вічності” й “Мати”, написані на вірші Бориса Олійника, а також і більш новаторські поєднання, як у циклі “Пісні Явдохи Зуїхи” для голосу, флейти й альта, “Із пісень Хіросими” для голосу і флейти на вірші Ейсаку Йонеди, “Ранкова сюїта” для голосу й естрадно-симфонічного оркестру на вірші В. Батюка та В. Губарця. У кожному з циклів композитор обирає певний шлях розвитку музичного матеріалу. В тих творах, де простежується зв'язок з фольклорними засадами на рівні вербальному, цей

матеріал буде послідовно розгортатись і в музично-інтонаційному плані – як у циклі “Три пісні на народні тексти”. “Зберігаючи фольклорні тексти, І. Карабиць створює до них власні мелодії в народному дусі та здійснює їх гармонізацію, для якої характерні специфічна, терпка дисонантна гармонія, рух паралельними тризвуками, секст- і квартсектакордами, використання кластерів та рис, притаманних сонорному звучанню”. Композитор підкреслює ключові слова за допомогою ладу, плачових інтонацій, розкриваючи жанрові витоки пісень. Принципово іншим є підхід у циклі І. Карабиця “П’ять пісень” на слова Р. Тагора, де переважають роздуми про питання діалектики життя та смерті, що характерно для східної і західної філософії. Переважають тональна невизначеність, колористичний характер гармонії, наявність єдиної інтонаційної лінії в усьому циклі. Зв’язок між піснями сприяє створенню монолітного твору, що розквітчується різними барвами.» [31, с. 109].

Підсумковий огляд наукових джерел відносно творчості І.Карабиця, засвідчує, що увага науковців, незважаючи на значну кількість наукових розвідок, зосереджується на окремих аспектах його побутування. Дослідження представляють значну наукову цінність, але лише частково розкривають обрану для дослідження тему. На сьогодні залишається недослідженою важлива проблема для музикознавства - жанрово-стильові домінанти камерно-вокальної музики І.Карабиця, зокрема, - вокального циклу «3 пісень Хіросіми», вирішення якої потребує використання системного підходу.

У нашому дослідженні ми будемо керуватися основними принципами системного підходу К.Сороки. Серед них:

«Принцип взаємозв’язку, коли система вивчається як частина певної макросистеми. Вона зв’язана з безліччю зв’язків з іншими системами, взаємодіє та існує в єдності з ними.

Принцип багатоплановості, коли система тлумачиться як деяка самостійна одиниця вивчається з різних сторін зі своїми особливостями.

Принцип багатомірності, який полягає в тому, що вивчаються різні характеристики систем, які об'єднують в групи (кластери): об'єкт описується як сукупність деяких характеристик та взаємозв'язків між ними.

Принцип ієрархічності, коли система розглядається як складна структура з різними рівнями, між якими встановлюються певні зв'язки.

Принцип різнопорядковості, який полягає у тому, що різні ієрархічні рівні системи породжують закономірності різного порядку.

Принцип динамічності – система розглядається у русі й розвитку» [608, с. 14-15].

1.2. Характеристика камерно-вокальних творів І.Карабиця: типологічний аспект

Іван Фёдорович Кара́биць (17 січня 1945, Ялта, Донецька область - 20 січня 2002) - видатний український композитор останньої третини ХХ століття, лауреат багатьох вітчизняних і зарубіжних премій, педагог, диригент, музично-громадський діяч¹. О. Копелюк відзначає, що творче обдарування І. Карабиця найбільш яскраво простежується у симфонічних та вокально-симфонічних творах. «Жанровий діапазон творчості митця неймовірно багатий: від естрадних пісень до вокально-симфонічних концепцій. Автор трьох симфоній (№ 1 з програмною 44 назвою «П'ять пісень про Україну»), ораторій

¹ Народний артист України. Почесний громадянин Торецька. Народився 17 січня 1945 року у грецькій родині в селі Ялта Першотравневого району Донецької області. У ранньому дитинстві разом з батьками виїхав з Ялти. Подальше його життя пройшло в Держинську, Бахмуті, Києві та гастрольних поїздках. У 1959-1963 рр. навчався в Артемівському музичному училищі (нині заклад носить назву Бахмутський коледж мистецтв імені Івана Карабиця), закінчив його по класу фортепіано. У 1971 р. закінчив Київську державну консерваторію (тепер Національна музична академія України) за фахом композиція по класу проф. Б.Лятошинського та в 1975 р. аспірантуру під керівництвом М.Скорика. 1968—1975 — диригент ансамблю пісні і танцю Київського військового округу. З 1983 — викладач кафедри композиції Київської консерваторії (з 1998 - професор). 1989-2001 - музичний директор міжнародного фестивалю Київ Музик Фест. Член Національної комісії з питань культури при ЮНЕСКО. Професор Національної музичної академії України. Серед учнів Івана Карабиця - Вікторія Польова, Андрій Бондаренко, Олена Ільницька. У 1994-2000 рр. - художній керівник Національного ансамблю солістів «Київська камерата», фундатор циклу концертів «Час камерати». Лауреат республіканської комсомольської премії імені Островського (1978), Лауреат всесоюзного композиторського конкурсу, Заслужений діяч мистецтв УРСР (1974), Народний артист УРСР (1991) [93].

«Закликання вогню», «Земле моя, на ймення Донбас», опери-ораторії «Київські фрески», трьох концертів для оркестру (серед них № 1 «Музичний дарунок Києву»), музики до кінофільмів і театральних вистав. У всіх цих творах відчутний непохитний дух митця, який відтворив філософію національної самосвідомості (ідеї). Відчуття належності до України було глибинною мотивацією творчих проєктів І. Ф. Карабиця, видатного музично-суспільного діяча, фундатора міжнародного музичного фестивалю «Київ Мюзик Фест» та міжнародного конкурсу піаністів пам'яті В. Горовиця» [52, с. 43-44].

І. Карабицю належить велика історична місія відкриття світові України музичної, мистецької, України, як держави, з величезними культурними традиціями і творчим потенціалом. Для багатьох ім'я митця асоціюється насамперед з Міжнародним музичним фестивалем «Київ Мюзик Фест», автором ідеї і постійним директором і художнім керівником якого був композитор від 1990 року і до останніх днів свого життя. Другим дітищем І. Карабиця став Міжнародний благодійний фонд пам'яті В. Горовиця, одним із засновників якого композитор став у 1995 році, та Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті В. Горовиця, беззмінним головою журі якого також був Іван Федорович. Сам композитор говорив, що він щороку обробляє дві ниви, якими є «Київ Мюзик Фест» і конкурс Горовиця, і це вже стало стилем і способом його життя. Він з гордістю підкреслював, що це дає йому змогу спостерігати, як зростає музичне виконавство, як кожний конкурс приносить ціле сузір'я блискучих молодих виконавців, у т.ч. й українських, як дивовижно й прекрасно бачити взаємообмін культур. Композитор мріяв зробити так, щоб про Україну знав увесь світ [94].

Талант Івана Карабиця на ниві мистецького менеджменту був дійсно видатним. Він умів не тільки продукувати і генерувати ідеї, необхідні для нашого культурного поступу, а й блискуче втілювати їх у реальному історичному часі. Він зумів зламати стереотипи, що склалися десятиріччями, і запропонувати нові мистецькі форми й моделі організації концертного життя,

як вимагають ініціативності в художніх ідеях. Він не ображався, а, навпаки, щиро радів з того, що його ідеї підхоплюють інші, тиражують у інших українських музичних фестивалях у різних регіонах України. У сучасній ситуації, коли українське мистецтво прагне вийти у світовий культурний простір, нам украй не вистачає таких талановитих організаторів і менеджерів, яким був Іван Федорович. Це був діяч культури нового покоління, з сучасним, широким поглядом на світ і вмінням розпізнавати віяння й тенденції часу нового ХХІ століття. У цьому виді діяльності він був неперевершеним новатором і геніальним провидцем.

Карабиць був також видатним педагогом, який підготував до самостійного творчого життя цілу плеяду яскравих молодих митців, продовжував опікуватися їхніми долями після закінчення НМАУ ім. П. Чайковського. У концертній програмі вечора пам'яті, що вперше відбувся в академії за шість років, коли з нами вже немає Івана Карабиця, були виконані камерні твори випускників його класу Анатолія Гончарова, Артема Роценка, Вадима Ракочі, Олени Ільницької, Андрія Бондаренка та Назарія Яремчука. Це сузір'я молодих талановитих і перспективних музикантів, які, отримавши потужний енергетичний і професійний заряд у класі професора І.Ф.Карабиця, не звернули зі стежини мистецтва, а продовжують плідно і творчо працювати за спеціальністю, пишуть музику, організують концерти і фестивалі, викладають, передаючи знання й досвід уже наступним поколінням музикантів. [94].

У численних дослідженнях відзначається, що творчість композитора поділяється на 2 періоди: Етап ранньої творчості (1964-1976), який включає два періоди: 1. умовно «учнівський» (1964-1969); 2. період ранньої зрілості (1970-1976). Етап творчої зрілості (1976-2002), що містить також два періоди: 1. період вищої зрілості (1976-1984); 2. «перерваний» період (1985-2002) [52].

Твори раннього періоду відрізняються експресивністю музичної мови та пошуком індивідуального стилю, композитор вільно використовував додекафонію. Переважають камерні твори. Але, у 70-80-і роки визначилося

тяжіння композитора до масштабних музичних побудов, - симфонічного та вокально-симфонічного жанрів (Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» на вірші Г. С. Сковороди, опера-ораторія «Київські фрески», три концерти для оркестру), характерна філософська та громадянська тематика (теми Батьківщини, пам'яті, морального обов'язку) [93].

Стилістика композитора поєднує різні із новотональною та новою модальною звуковисотною організацією, перетином жанрово-стильові пласти українського фольклору (дума, протяжна пісня, інструментальні награти) і національного професійного музичного мистецтва (знаменний розспів, кант, хорова культура бароко, стилістика Б. Лятошинського), з надбаннями світових класиків ХХ ст. (Г. Малер, Д. Шостакович, Б. Барток, І. Стравінський) та новітніми тенденціями, а також і масовими жанрами. Універсальність музичної мови творів другого періоду визначилась синтезом різних елементів сучасних композиторських технік (пуантилізму, алеаторики, сонористики) у поєднанні різних стильових тенденцій (неокласицизму, необароко, неоімпресіонізму, джазової лексики). В образній сфері посилюється трагічне начало та актуалізується тема покаяння (Концерт № 3 «Голосіння», Концерт-триптих для оркестру), по-новому зазвучала пантеїстична тема («Music from Waterside») [93].

Камерно-вокальний жанр був завжди у центрі композиторської уваги І. Карабиця. У камерному вокальному звучанні композитор виражав гострі за тематичним спрямуванням думки. Митець є автором чисельних вокальних циклів, які затребувані у виконавському репертуарі співаків. Вокальні цикли І. Карабиця вирізняються широким діапазоном образної сфери, різноманітністю виконавського складу та засобів музичного втілення. У кожному з циклів розкривається послідовне становлення композиторського стилю, процес пошуку нової мови, зображальних, технічних засобів, виявляється індивідуальність композиторського вирішення. Композитор використовує як «класичний» виконавський склад - голос та фортепіано (вокальні цикли «Три пісні на народні тексти», «Пастелі» на вірші П. Тичини, «Повісті» на вірші О.

Куліча, «На березі вічності» й «Мати», написані на вірші Б. Олійника), так і новаторський, де оригінально поєднує виконавські складові («Пісні Явдохи Зуїхи» для голосу, флейти й альта, «Із пісень Хіросіми» для голосу і флейти на вірші Ейсаку Йонеди, «Ранкова сюїта» для голосу й естрадно-симфонічного оркестру на вірші В. Батюка та В. Губарця).

О. Гуркова камерно-вокальну творчість І. Карабиця за образною сферою розподіляє на наступні напрями:

1) народна українська тематика, у творах якої, по-перше, відображено український побут («Пісні Явдохи Зуїхи»); по-друге, авторське переломлюються фольклорні пісенні першоджерела («Три пісні на народні тексти»);

2) «філософські роздуми про вічні категорії буття (любов, страждання, муки, смерть тощо) на тексти східних поетів з експресіоністичним забарвленням (образ самотності, контраст почуттів та символи місяця, річки), утілені у вокальних циклах на різних етапах творчості: «Із пісень Хіросіми» для голосу і флейти на вірші Йосаку Йонеди (1973) і вокальний цикл «П'ять пісень на вірші Р. Тагора (2000–2001)» (Гуркова, 2015: 62);

2) ліричні, «плернерні» вокальні цикли, де музичними красками створені чудові картини природи, передається почуття захоплення і любові до Батьківщини («Пастелі», «Ранкова сюїта»);

3) громадянська тематика («На березі вічності», «Мати», «Повісті») (Гуркова, 2015: 62).

У кожному з циклів, в залежності від тематичного напрямку композитор обирає певний шлях розвитку музичного матеріалу. У творах фольклорного напрямку, наприклад, циклі «Три пісні на народні тексти», І. Карабиць зберігає фольклорні тексти, але створює авторські теми, надаючи їм фольклорного звучання. На це вказує О. Гуркова: «Зберігаючи фольклорні тексти, І. Карабиць створює до них власні мелодії в народному дусі та здійснює їх гармонізацію,

для якої характерні специфічна, терпка дисонантна гармонія, рух паралельними тризвуками, секст- і квартсектакордами, використання кластерів та рис, притаманних сонорному звучанню» [36, с. 68–69]. У статті «Камерно-вокальні твори українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття» Н. Ковмір та Д. Виноградчої відзначено, що «Композитор підкреслює ключові слова за допомогою ладу, плачових інтонацій, розкриваючи жанрові витоки пісень» [59, с. 109].

Зовсім іншим є підхід у творах з темами філософських роздумів про вічні категорії буття. Прикладом є вокальний цикл «П'ять пісень» на слова Р. Тагора, де переважають роздуми про питання діалектики життя та смерті. У названому творі композитор використовує наступний музичний комплекс: тональна невизначеність, колористичний характер гармонії, наявність єдиної інтонаційної лінії в усьому циклі [59, с. 109].

Жанровий тип	Назва	Текст
Фольклор, підлаштований на морально-філософське, духовно-етичне спрямування	«Три українські пісні»	На народний текст
Філософська мініатюра	«Пастелі»	П. Тичина
Неоромантична камерно-вокальна лірика	«З пісень Хіросіми»	Е. Йонеда
Побутові історії з сатиричним нахилом. Цикл-сатира.	«Повісті»	А. Куліч
Пейзажна та любовна лірика	«З лірики М. Рильського»	М. Рильський
Епіко-драматичний	«На березі вічності»	Б. Олійник
Лірико-побутовий	«Мати»	Б. Олійник
Лірична індійська міфологія	«П'ять пісень на вірші Р. Тагора»	Р. Тагора
Автентичний фольклор	«Пісні Явдохи Зуїхи»	Текст народний

Ліричні пейзажі	«Ранкова сюїта»	В. Батюк, В. Губарець
-----------------	-----------------	--------------------------

Проаналізувавши дану таблицю можемо зробити висновок, що у камерно-вокальній творчості І. Карабиця перевагу мають ліричні нахили в жанрі. Не останнє місце також надане жанру фольклору та циклу-сатири.

Беручи за основу розроблену класифікацію І. Гулеско камерно-вокальні цикли І. Карабиця поділяються на:

- **Авторські**, які є цілісною композицією на тексти одного поета, із ярко виразною типовою манерою написання поета; До них належать «Пастелі», «З пісень Хіросіми», «На березі вічності», «Мати», «З лірики М. Рильського», «Повісті», «П'ять пісень на вірші Р. Тагора», «Ранкова сюїта»
- **Тематичні**, ті, які належать різним авторам тексту, але об'єднані спільною ідеєю та думкою, або об'єднані певною ідентичною програмою; До них належать «Три українські пісні», «Пісні Явдохи Зуїхи».

Висновки до Розділу 1

Зглядаючись на вищевказане, можемо зробити висновок, що історіографію питання камерно-вокальної музики І. Карабиця та характеристику камерно-вокальних творів І. Карабиця, в сутності - типологічний аспект досліджено та розглянуто широко та в повному обсязі. Завдяки багатьом дослідникам творчості І. Карабиця ми дізнались що він – видатна мистецька постать, яскраво висвітлює свої художні та світоглядні позиції, показує любов до батьківщини, любов до життя, пропагує моральні та духовні ідеали життя, висвітлює історію свого народу. Історіографія камерно-вокальної творчості І. Карабиця бере витоки з його молодості, коли він лише почав писати твори, вільно використовуючи при цьому додекафонію.

Простежуються також необароккові та неофолькорні напрями жанрів творів. І. Карабиць є учнем Є. Станковича, та безпосереднім наслідником його творчості. Деякими дослідниками, зокрема Аверинцев С.[1], Азарова Ю. [2], Алкон Є. [3], Байдаров Е.[4], Бараш Л [5], Конен В. [22], Морія Ріса [29], Саліхова К. [34], У Ген-Ир [36], Шахназарова Н [38]; Горюхина Н [19], Гуркова О. [13, 14], Келдиш Г. [29], Коханік І. [35], Михайлов М. [38-39], Назайкинський Е [42], Сокол О.[50], Сохор А. [51] та ін.

Також розшифровано та проаналізовано фольклорно-поетичну символіку у камерно-вокальних творах І. Карабиця у контексті західноєвропейської, східної, української традицій; порівняно музичні інтерпретації образу Матері в поезії Б. Олійника у І. Карабиця, Є. Станковича; винайдено приклади втілення орієнтальної тематики в українській камерно-вокальній музиці 1990–2000-х років;

На думку О. Гуркової камерно-вокальна творчість І. Карабиця відображає оновлені тенденції в українській музиці, такі як жага до фольклорно-поетичної символіки, схильність до сатири, новаторський підхід.

Визначальними рисами камерно-вокальної творчості композитора є поєднання різних жанрів та манер написання творів; перетин жанрово-стильових основ українського фольклору (дума, протяжна пісня, інструментальні наспіви) та професійної музики, зокрема, - знаменного розспіву, канту, традицій бароко; з творчими здобутками композиторів ХХ ст. (Б. Лятошинського Г. Малера, Д. Шостаковича, Б. Бартока, І. Стравінського); з новітніми тенденціями сучасного академічного і естрадного музичного мистецтва.

У кожному з циклів, в залежності від тематичного напрямку композитор обирає певний шлях розвитку музичного матеріалу.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ВЗАЄМОДІЯ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ «З ПІСЕНЬ ХІРОСІМІ»

І. КАРАБИЦЯ

2.1. Рецепція стилістичних і жанрових елементів східної традиції у музичному мистецтві

Опрацювавши існуючі джерела стосовно японської вокальної музики [Дисертація У Ген-Ир «Традиційна музика далекого сходу (китай, корей. Японія): історико-теоретичний аналіз], узагальнемо її жанрово-стильові особливості.

1. Характеристика японських ладів. На відміну від звичного нам початку відліку октав з ноти до першої октави, у японських ладах рахування починається з ноти ре першої октави. Японські назви звуків наступні: ітікоцу (ichikotsu, d), тангін (tangin, d#), хьодзьо (hyojo, e), сьозецу (shozetsu, f), сгшому (shimomu, J), содзьо (sojo, g), фусьо (fusho, g#), осікі (oshiki, a), ранкей (rankei, a#), бансікі (banshiki, h), сінсен (shinsen, c), камиму (kamimu, c#). [91].

Така японська музична ладова система має назву Гагаку. Свій початок вона бере з китайської теорії ладу. Гагаку заснована на семиступеневому звукоряді. Лади, застосовані в Гагаку поділяються на два різновиди: семиступеневий ре-те (або рьосен), який можна порівняти умовно з давньогрецької мажором та ріцутьо (або ріцусен), який можна порівняти також умовно з дорійським мінором. В музичній практиці Гагаку кожен з цих ладів знаходить застосування в трьох ладо-тональностях, в результаті чого виходять шість ладо-тональностей:

на 1-м звуці ітикоцу-тьо — d-e-fis-g-a-h-c'-d' ;

на 6-м звуці со-дзьо — g - a - h - c' -d ' -e ' - f - g' ;

на 3-м звуці тайсики-тьо — e - fis-gis- a - h - cis'-d' - e'.

Рицу-тьо:

на 3-м звуці хьо-дзьо -- e - fis-g- a - h - cis'-d'-e';

на 8-м звуці осики-тьо — a -h - c' - d' - e'- fis'-g'-a';

на 10-м звуці бансики-тьо — h - cis- d' - e' - fls'- gis'- a' - h'.

У всіх інших жанрах японської музики, за винятком музики гагаку, широке поширення має пентатоніка [91].

За теорією дослідження японського вченого Ухара Рокусіроо поділяють два види звукоряду: бесполутонова ангемитоніка (наприклад: c-d-f-g-b - c'), яку називають «йю сэнпхо» або «йотьо», а іноді просто «йю», та полутонова гемитоніка (c -des - f- g - as - c'), котру він називає «інсенпхо» або «інтьо», а іноді просто «ін» [96].

Спираючись на дослідження іншого японського вченого Сабуро Сонобе, маємо ствердження, що більшість селянських пісень які дійшли до нас, засновані на наступному найдавнішому пентатонічному звукоряді: c - es - f - g - b – c [79]. Звукоряд «ін» в західній теорії музики називають «японським ладом». Наразі в японській теорії музики прийнята дещо інша класифікація звукорядів.

Японський вчений Коідзумі Фуміо натомість висуває дещо іншу класифікацію звукорядів, а саме за чотирма видами. Найважливіший етап у розвитку звукової системи становила «епоха кварта», а заповнення кварта одним звуком утворює 4 трихорд з різним звуковим складом:

Перший трихорд - c - es - f.

Другий трихорд - c - des -f.

Третій трихорд - c - d - f.

Четвертий трихорд - c - e - f

Якщо кожен з цих трихордів з'єднати між собою за допомогою з'єднувального тону великої секунди, то ми отримаємо наступні чотири пентатоніки з відповідною назвою:

Звукоряд «йю» - (c - es - f) + (g - b - c').

Звукоряд «ін» - (c-des-f) +(g-as-c').

Звукоряд «рицу» - (c-d-f)+(g-a-c') .

Звукоряд «рюкю» - (c-e - f)+(g-h-c'). [57].

Перші два звукоряди нам відомі за класифікацією Уехара Рокусіроо, третій зустрічається в музиці гагаку і сьомо, а четвертий знаходить поширення на островах Рюкю і Окінава. Дана класифікація, запропонована Коїдзумі Фуміо, більш повно відображає сучасний стан японської національної музики.

Однак музична практика не обмежується вищеназваними звукорядами, утвореними у сумі двох однорідних трихордів. На практиці зустрічається поєднання двох різних трихордів як за допомогою з'єднувального тону, так і загального розділового звуку. Таке поєднання дорівнює зміні звукової системи і носить назву «Тентьо». Термін «тентьо», що перекладається буквально як «зміна ладу», нагадує поняття «відхилення» або «модуляція» в європейській музиці [91].

2. Особливості мелодичної організації.

Японська музика заснована на трихордах, пентатоніках та семиступеневих звукорядах. Звукоряди є ангемитонні та гемитонні (без півтонів та з півтонами).

Безполутонові мелодійні побудови, як правило, зустрічаються в музиці театру «Но», а також в селянських народних піснях. Мелодійні побудови з напівтоновими утвореннями частіше зустрічаються в жанрах міського музикування.

Мелодика за винятком музики гагаку і театру «Но», як правило, м'яка і спокійна, в ній переважає поступовий рух з опорою на основний тон. Переважною є плавна легатна артикуляція мелодії, але іноді зустрічається гостре стаккатне озвучування тону. У вокальній музиці є мелізматичний спів, коли на один склад розспівується кілька звуків (катарнмоно), і силабічне, коли на один склад припадає один звук (утаймоно) [91].

3. Специфіка інтонування (нестійке інтонування).

У класичній музиці Японії, зокрема в гагаку, вільно допускається порушення чистого унісону. Більш того, саме ця «деяка шорсткість» або «бруд» унісону надає звучанню особливої чарівності, що цілком узгоджується з положенням японської естетики.

На думку одного з великих японських письменників ХХ ст. Танідзакі Дзюньтаро: «На противагу європейцям, які прагнуть знищити бруд у мелодії всюди, де його виявляють, ми всіляко бережемо його і робимо прекрасним» [37].

В. Конен має теж свою точку зору з приводу «нестійкого інтонування». Ось що вона писала в статті «Ренесансна музика як відкриття ХХ століття»: «В даний час встановлено, що краса гучного багато-тембрового звучання ренесансного хору в більшій мірі створювалася його "нестійким інтонуванням". Відхилення верх і вниз від твердо фіксованих інтервалів на якусь крихітну частку надавали багатоголосній вокальній музиці тієї епохи своєрідну і яскраво характерну чарівність» [50].

При виконанні гагаку неодмінним учасником інструментального ансамблю є духовий (губний орган) інструмент «се» (китай. шен, корей. сенхван), на якому можна відтворювати 11 п'яти-, шестизвучних акордових сполучень особливої будови. А на струнних інструментах бива і кото часто виконуються арпеджіо струн, а також остинатний бас. Гетерофонія виникає також тоді, коли виконавець на кото або сямісен, акомпануючи співакові (або собі), імітує голос співака з запізненням на якусь частку. В результаті утворюється в окремих фрагментах подоба канону. Більш розвинені форми поліфонічного письма спостерігаються в ансамблевій музиці санкьоку.

Відмінна риса музики країн Далекого Сходу, зокрема японської - специфіка розгортання музичного тексту. На заході комбінація звуків стає музикою, оскільки ця комбінація розгортається неодмінно в часі лінійно. У музиці ж Сходу це не обов'язково, бо тематизм може розчинятися в звуковому потоці, звуки мають зв'язок один з одним як би на відстані. Інакше

кажучи, якщо в музиці Заходу основою композиції є лінеарне розгортання звукового потоку в часі, то в музиці Сходу мелодійний «Тематизм» розосереджений в часі [91].

4. Часова організація японської музики.

Першоосновою ритмічної організації у японській музиці є акцентність та безакцентність (часовимірювання). Оскільки акцентність та безакцентність можуть бути регулярними або не регулярними, на думку В. Холопової, виникають наступні основні типи ритміки:

- регулярна акцентність,
- нерегулярна акцентність,
- регулярне часовимірювання,
- нерегулярне часовимірювання. [95]

Перші два типи ритміки мають чіткий метро-ритмічний малюнок, а останні два – з вільною ритмічною організацією.

Музика з вільним метро-ритмом зустрічається у старовинних народних піснях, в жанрі сьомо, а також у музиці для сякухати з підрозділу старовинного хонкёку.

У деяких творах фрагменти з чітким метро ритмічним виміром поєднуються із вільним метро ритмічним малюнком. У зв'язку з цим, в окремих музичних жанрах є спеціальні поняття, які розкривають ті чи інші музичні побудови.

У музиці театру «Но» це – «хьосівадзу», що виконується поза всяким зв'язком з метроритмічною структурою, і «хьосіаі» з чіткою метроритмічною організацією. У музиці театру «дзерурі» пісенна оповідь співається, як правило, вільно без чіткої організації метроритму. Є також окремі способи гри на інструментах, де переважаючою є вільна без ритму гра. Такі, наприклад, гліссандо на кото, репетиція на сямісен, тремоло на барабані тайко.

Однак в переважній більшості японська музика має чітку організацію метроритмічної будови. Переважним є двох та чотиридольний розмір, який,

безсумнівно, має спільні корені з китайською музикою. У дводольному метрі звучать майже всі твори для сямісена, в чотиридольному метрі - музика гагаку, а музика для кото - в двох, іноді чотиридольному метрі. Для певної частини музики характерні змішані метри і розміри, наприклад, п'ятідольний як 2 + 3.

На відміну від музики Кореї, для якої властива тридольність, в Японії вона надзвичайно рідкісна. Крім того, для японської музики не характерно різке зіставлення сильних і слабких долей. Для неї всі частки більш-менш однаково значущі. Це пояснюється особливістю японської мови, в якій немає акцентованого складу. Можливо тому в японській музиці тридольність, в якій одна частка неодмінно стає головною, є рідкістю.

У темповому відношенні для музики Японії природним є поступове прискорення її швидкості від початку до кінця. При цьому крайня межа виходить за рамки вказівки метронома. Так, наприклад, для вихідного танцю в театрі Але, званого дзономай («Вихідний танець»), швидкість однієї частки дорівнює по метроному приблизно 20, а для кюномай («швидкий танець») - метроному 210 [91].

5. Структурна організація японської музики.

В японській традиційній теорії музики поки що немає єдиної для усіх жанрів теорії форми, але існують деякі загальні принципи, за якими будується композиційна форма цілого. Ось деякі із них:

- принцип «дзе-ха-кю» (jo-ha-kyu);
- принцип «ки-сьо-тен-кетсу» (ki-sho-ten-ketsu);
- принцип «дан» (dan)

Дзе-ха-кю складається з трьох слів-букв, а саме: «дзе» - повільно, «ха» - помірно, «кю» - швидко. Принцип дзе-ха-кю заснований на законі динамічної прогресії і виражається в темповому прискоренні, структурному стисненні. У темповому прискоренні - повільно-помірно-швидко, в структурному стисненні - вступ-розвиток-висновок. Отже, це – тричастинна

форма за принципом «повільно-помірно-скоро». Повільна частина «дзе» відповідає вступу або інтродукції, середня «ха» - основній частини, а третя «кю» - заключному розділу форми. Така тричастинна форма (повільно-помірно-швидко), запозичена з Китаю під час Танської епохи, була безпосередньо пов'язана з хореографічними уявленнями і вперше застосовувалася у виконанні бугаку (гагаку). Вихід танцюристів супроводжується музикою в початковому розділі повільного «дзе», безпосередньо танці - в середньому розділі помірного «ха», а завершення - в швидкому «кю». У театрах Но вихід дійових осіб допоміжних ролей ваки відбувається в темпі дзе, перший вихід головних героїв Сіте - в темпі «ха», а заключних вихід головних героїв - в темпі «кю». Надалі цей принцип застосовується в театрах дзерурі, кабукі, а потім в музиці для бива, кото, сякухаті. Принцип «дзе-ха-кю» - поширене явище в музиці Сходу взагалі. Його прояв ми знаходимо в санчжо (Корея), в раге (Індія), а також в макомі (Арабський Схід).

Кі-се-тен-кецу складається з чотирьох слів-букв, а саме: «кі» - початок, «се» - продовження, «тен» - перенесення, «кецу» - висновок. Отже, цю форму можна розглядати, використовуючи термінологію європейської класичної теорії музики, як просту двочастинну зі схемою $(a + b) + (a + c)$. Але якщо тен являє собою нову музичну побудову або варіантне викладення попереднього матеріалу (d), то форма може набувати вигляду: $(a + b) + (d + c)$ або $(a + b) + d + (a + b)$. Так, в одному з представницьких творів з роду гагаку «Етенраку», яка складається з $A + B + C$, розділ «А» має форму ки-се-тен-кецу зі схемою $(a + b) + d + (a + b)$. Форма, побудована на принципі ки-се-тен-кецу, зустрічається набагато рідше тричастинної дзе-ха-кю. Окремий прояв цієї форми можна виявити в куміуті в музиці для кото.

Дан буквально перекладається як «сходінка». Важко знайти переклад, який точно відповідає значенню цього слова. У переносному сенсі може означати «частина», «період», «розділ» тощо. Однак між «данами» немає тієї послідовності, яка об'єднує внутрішнім зв'язком частини або періоди. У данів

немає видимого зв'язку - цей зв'язок зовні перерваний. Кожен дан живе самостійним життям, незалежно від попереднього і наступного. Інакше кажучи, в дановій композиції відсутня та єдина сюжетна лінія, яка формує ціле з початку, середини і кінця. Однак це не означає, що між данами відсутній будь-який зв'язок. Дани пов'язані між собою таким типом зв'язку, який при загальній «стратегії» в приватній «тактиці» дозволяється проявити свободу дії і, таким чином, створюється досить гнучка і цілісна композиція. Така композиція з «переривчастим», дискретним стилем викладу текстів, як відомо, типова для філософських трактатів Сходу.

У теорії музики під терміном «дан» мається на увазі досить велика музична побудова, вільна по своєму викладу. У вище розглянутій формі дзе-ха-кю кожна з цих частин може складатися з декількох музичних побудов, званих даном. У театрі Но, музично-драматична дія якого протікає також за принципом дзе-ха-кю, початковий повільний дзе і кінцевий швидкий кю мають по одному дану, а помірний ха - три дана [91].

6. Нотація. Нотация Сякухати (японської флейти).

Японська традиційна теорія музики мала безліч способів її нотації. На відміну від європейської свого роду «універсальної» системи фіксації звуку, в Японії кожен інструмент мав свій власний варіант позначення звуку, що характерно для всіх країн Сходу.

Розглянемо японську флейту. Сякухаті - це дерев'яний духовий інструмент з бамбуку типу поздовжньої флейти. Назва «сякухаті» походить від ітісяку-хатісун, що означає «1 сяку 8 сун», де сяку і сун - міри довжини (1 сяку = 10 Сеу = 30,3 см.). Таким чином, сякухаті – духовий інструмент довжиною $30,3 \times 1,8 = 54,54$ см. Інструмент має 4 отвори на верхній лицьовій частині і одне на задній. Вперше інструмент з'явився в епоху Нара (710-794). Сучасний сякухаті, що сформувався до епохи Едо (1603-1868), має великий технічний потенціал і багатство тембрових фарб, що дає можливість використовувати його як в сольному, так і в ансамблевому музикуванні. Висота звуку

позначається певними знаками японської складової азбуки «катакана», ритм - точками і рисками. Ця нотація дозволяла використовувати найдрібніші градації висоти звуку [91].

7. Духові інструменти.

Духові інструменти зазвичай діляться на дерев'яні і мідні. Однак в Японії відсутні мідні інструменти, і матеріалом духових є дерево, а точніше бамбук.

З нього виготовляли і виготовляють найрізноманітніші інструменти, починаючи від найпростіших дудок до багатозвучного губного органу.

Всі ці дерев'яні інструменти з бамбука в Японії узагальнено називаються «фуе» (в словосполученні часто вимовляється як буе), на російську мову це перекладається зазвичай як «Флейта»: комабуе, кагурабуе, рютекі (ілірюфуе), що застосовуються в гагаку, а також сінобуе, НОКу (або нобуе), що застосовуються в Но і кабукі.

Як було сказано вище, вперше інструмент сякухаті з'явився в епоху Нара (710-794), але цей інструмент мав 6 отворів замість 5 і вийшов з ужитку вже в епоху Хейан (794-1192). Сучасний сякухаті, що сформувався до епохи Едо (1603-1868), має великий технічний потенціал і багатство тембрових фарб, що дає можливість використовувати даний інструмент як в сольному, так і ансамблевому музикуванні.

Хітірікі (hichiriki). Вважається, що інструмент ввезений до Японії з Китаю приблизно в VII ст. і в епоху Нара (710-794) мав дві різновиди, а саме тайхітірікі (великий хітірікі) і сохітірікі (малий хітірікі). Однак уже в епоху Хейан (794-1192) великий хітірікі зник з музичної практики і в даний час під назвою хітірікі мається на увазі малий хітірікі. Хітірікі нагадує за зовнішнім виглядом гобой (з подвійною тростиною) з довжиною корпусу приблизно 18 см. і діаметром на кінцях 1,5 і 1,0 см. На лицьовій частині знаходяться 7 отворів і на задній 2 отвори. Інструмент використовується переважно в гагаку, виконуючи основну мелодичну лінію.

Се (sho) - один з дивовижних, широко розповсюджених з найдавніших часів до наших днів на всій території Південно-Східної та Східної Азії інструментів. Так, наприклад, в країнах Південно-Східної Азії він відомий під назвою «Кхен» або «кен», в Китаї - «гієн», в Кореї – «сеньхвань». Унікальність інструменту полягає в тому, що він єдиний з усіх, що функціонують на Сході інструментів, здатний відтворювати як окремі звуки, так і багатозвучні співзвуччя. Інструмент «се», назва якого перекладається в літературі як «Губний орган», являє собою дерев'яну (раніше гарбузову) камеру, в якій розміщені 17 бамбукових трубочок різної величини. На нижній частині трубочок знаходяться звукові отвори для пальців. Звуки витягуються вдунанням повітря в отвір на бічній частині камери. Тембр звуку дуже специфічний, його можна охарактеризувати як витончений і таємничий. Раніше застосовувався в придворних оркестрах. В даний час знаходить застосування у світській музиці ансамблевого і сольного виконавства [91].

8. Музика у розумінні східної філософії.

1. Далекий Схід представлений трьома тісно взаємопов'язаними географічно і по історичному розвитку країнами: Китай, Корея, Японія. Основою музики всіх країн Східної Азії стають китайська теоретична думка і її практика.

2. Музика - засіб гармонізації суспільства, засіб вдосконалення людської особистості. Цій загальнолюдській меті служить «досконала» або «правильна» музика «яюе» у Китаї, «аак» в Кореї, «гагаку» в Японії, що має спільне коріння з давньої китайської ритуальної церемоніальної музики.

3. Первинний елемент музики - звук. Звук, за східною філософією - це щось всеосяжне, що пронизує все суще, і він призначений виконувати високу місію - підтримувати гармонію на Небі і Землі. Музика ж, що є таким собі кінцевим продуктом роботи зі звуком, розглядається як найважливіший засіб посередництва між Небом і Землею (Земля - людина - Небо). Звук в музиці Сходу - це не просто акустичне явище, а категорія філософського порядку.

4. Традиційна музика країн Далекого Сходу - складова частина синтетичного мистецтва. Вона спочатку була пов'язана з ритуальним дійством. Спів (і декламація), гра на музичному інструменті і танець становили триєдине мистецтво, з якого згодом народжувалися різні роди і жанри музики. Ця триєдність і понині зберігається в тій чи іншій формі у народів країн Далекого Сходу.

5. Традиційна музика країн Далекого Сходу - музика усної та усно-писемної традиції. При цьому авторами традиційної музики в її класичній гілці часто є не окремі індивідууми, як в європейській професійній музиці, а якийсь колектив творців як минулого, так і теперішнього часу. І ці «творці», слідуючи традиціям-канонам, прагнуть більше до вдосконалення вже наявних зразків, ніж до створення чогось абсолютно нового.

6. Авторство твору тісно пов'язане з проблемою традиції і новаторства. У культурі Сходу новаторство абсолютно немислимо без ретельного дотримання традицій. У зв'язку з цим для філософської думки або літератури Сходу, в тому числі країн Далекого Сходу, вкрай характерно запозичення ідеї, сюжетів, образів і створення на цій основі «нового», але більш «досконалого». Саме відтворити, коментуючи, оскаржуючи, додаючи щось нове, - ось характерна риса філософії та естетики Сходу. В цьому полягає і одна з особливостей музики Сходу, в тому числі країн Східної Азії, де ініціатива художника проявляється в дотриманні традиції.

7. Традиційній музиці країн Далекого Сходу, на відміну від європейської багатоголосої музики, не властива гармонія. Однак монодійність традиційної музики, як показують дослідження останніх десятиліть, не означає категоричного заперечення елементів багатоголосся. Елементи багатоголосся, так чи інакше, виявляються у багатьох формах і жанрах музики країн Східної Азії.

8. Традиційній музиці країн Далекого Сходу властиво різноманіття ладових систем. Ладовою основою мелодійних побудов служать не тільки

ангемитонна пентатоніка, а й різноманітні звукоряди, включаючи і гемитон. Однією з характерних рис музики Сходу є вражаюче різноманіття її ладових систем, принципово відмінних від універсальної європейської мажор-мінорної системи. Саме ігнорування темперації і особливе ставлення до самої якості окремо взятого звуку, а в зв'язку з цими витончена робота над його обробкою в його безперервному і різноманітно нюансованому розгортанні – характерна риса музики Сходу, в тому числі країн Далекого Сходу, і це надає музиці неповторний особливий колорит.

9. У зв'язку з відсутністю в музиці Сходу багатоголосся, роль тимчасової організації музики надзвичайно виростає. Не випадково звідси, вчення про ритм - найбільш ретельно розроблена частина теорії музики Сходу. Багато народів Сходу з їх багатовіковою музичною практикою виробила свої особливі і чітко узаконені ритмічні формули-моделі. В цьому відношенні особливо показова Корея з її ритмічною формулою «чаньдан».

10. Для традиційної музики країн Далекого Сходу, на відміну від музики Заходу, не характерне різке і полярне протиставлення темпів. При поділі темпу музики на три основні категорії (Повільно, помірно, швидко) більш властивим є дуже повільний початок, потім поступове прискорення і доведення його до крайньої швидкості.

11. Тісні культурні контакти в країнах Далекого Сходу, намітилися на початку нової ери що і стало незворотними до VII-VIII ст., зумовили відоме спорідненість в філософії, теорії, більш конкретно в формах і жанрах музичного мистецтва. У той же час кожна з країн далекосхідного ареалу має свої специфічні риси, які досить відчутно відрізняють музичну культуру однієї країни від інших. Музика Кореї в порівнянні з музикою Китаю або Японії носить характер більш відкритої чуттєвості. Японія ж завжди прагнула до ретельного відбору всіх вступників ззовні інформації та явищ. На основі ретельного відбору запозичена ідея доводилася до досконалості і перетворювалася в своє національне надбання [91].

9. Музична структура музики сольного співу.

Музична структура сольного співу, як і музики нокан-флейти ґрунтується на мозаїчному сплетінні множин коротких мотивів-формул, званих содан, з яких утворюється дан. Ця мозаїчна структура музичної тканини, здавалося б, хаотична, але завдяки дії принципу дзе-ха-кю сприймається як природний потік музичного розгортання. Крім того, принцип дзе-ха-кю дозволяє створювати логічно завершену структурну одиницю на різних рівнях, не порушуючи загальну композицію, навіть відмовляючись в разі потреби від того чи іншого фрагменту окремої структурної одиниці без будь-яких причинно-наслідкових зв'язків.

Висхідне в своїх витоках до середини IV ст., остаточно сформоване і досягнуте найвищого розквіту в XIV-XVI ст., мистецтво театру «Но» не зникло зовсім і збереглося до наших днів і улюблене народом Японії. Воно вплинуло на розвиток театру дзерурі і кабукі. Тетар Но рішенням ЮНЕСКО внесено до списку шедеврів усної та нематеріальної спадщини людства [91].

2.2. Синтез традицій Сходу і Заходу у вокальному циклі

«3 пісень Хіросіми» І.Карабиця

Камерно-вокальний цикл «Із пісень Хіросіми» написаний Іваном Карабицем у 1973 році на слова Ейсаку Йонеди; Укр. текст М. Бахтинського. Склад виконавців: для голосу і флейти. Цикл має три частини. Тривалість звучання 13 хв.

Структура циклу:

1. Офелії : Andante rubato : «Незмінно мчить ріка...»
2. Місячний приплив : Andante : «Припливи ріки на берег самотній...»
3. Фенікс : Agitato : «Запорошене, порване сонце заходить...»

1. «Офелії»:

Незмінно мчить ріка -

Спішить крізь доли й гори,

Як в древності так і нині,
Лише помінялись води кольори,
В ній мньше відтінків синіх.
З сорок п'ятого багато юних,
Божевільних й прекрасних Офелій
Сплять на дні непробудними снами -
Назавжди зачакловані феї...
Тож пустимо, люди, вінок за водою:
Бо ж в серпні отім, в таку от погоду...
Ой, безліч цнотливих і юних Офелій
Вінки, з божевілья, кидали на воду,
Як пам'ять про давнє, вони дарували
Вінки у чорній пустелі всім хвилям ріки,
Що незмінно струмують із древності в нащі долі...
Кидали у холодні ручаї найжаркіщі троянди -
Тіла свої.
Вінки вінчали в пустелі хвіли ріки,
Що нестримно струмують із древності в нащі долі...
Кидали у холодні ручаї найніжніщі троянди -
Тіла свої.

2. «Місячний приплив»:

Приливи ріки на берег самотній.
Так тяжко при місячнім сяйві
Вплазовують чорні води...
Приливи ріки - а я між руїн
Дивлюсь на розбуркані хвилі -
Мережки і чорні, і білі...
Приливи ріки - запечалені Ви,

Ой сардинко, в камінчиках мокрих,
Ой сардинко, живцем спечена ти,
Живцем спечена ти...

3. «Фенікс»:

Запорошене, порване сонце заходить...
Вечір кров'ю повітря фарбує.
В червонім сьйві лиш вітер бродить,
В червонім сьйві тихо гойдає
Безперими крильцями фенікс!..
Смерть вирує вихором тьманим -
Пера б'ють по обвуглених лицах,
Пера б'ють, наче бич по ранах...
Фенікс! Від тебе пил клубочиться...
О фенікс! Вихлюпни гнів,
Що в мертвих очах димиться!
Випали вщент краплі зашерхлої крові.
Заколисуй і тіш свій оголений череп...
О птахо! О птице! Ти злетиш,
Ти злетиш, ти відродишся знову,
Знов у сестрах по крові!

У циклі мова йде про опис усього, що залишилось після жахливої трагедії. Показується що усе живе перетворилось на попіл після рук людини-нелюда. Змальовується спустошення... Акцент зроблений у першій і другій частині на річці, яка почервоніла від крові. Сама кульмінація циклу відбувається у третій частині. Там описується переродження мертвих душ, які порівнюються з Феніксом.

«Поняття “діалог” відображає специфіку камерно-вокального виконавства, зокрема, його онтологічний статус». [96].

Діалог у камерно-вокальній музиці виявляється через взаємодію різних жанрів, стилів тощо, тобто через їх синтез. У камерно-вокальному мистецтві синтез виявляється по-різному, що заохочує з боку композиторів, виконавців пошук нових, експериментальних жанрово-стильових форм. [(Кваліфікаційна робота студентки групи ЗММм-13 ступінь вищої освіти «магістр» спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) Верхогляд-Канібор Ангеліни Олександрівни с.47)].

Розглянемо діалог двох культур Сходу і Заходу у циклі І.Карабиця за трьома рівнями: семантичним, стилістичним і архітектонічним.

Семантичний рівень передбачає знайомство з філософськими ідеями буддизму, даосизму, конфуціанства. Принципи «з'єднання протилежностей» (інь-ян), "не-діяння» (у-вей), «порожнечі» (шуньята).

1. Виявлення східної мудрості, філософії у тематиці, поетиці, образності композиції циклу.

Зміст цього твору заснований на невід'ємних страшних історичних подіях Японії. Атомні бомбардування Хіросіми і Нагасакі (6 і 9 серпня 1945 року) - два єдиних в історії людства випадку бойового застосування ядерної зброї. Здійснено Збройними силами США на завершальному етапі Другої світової війни. Вранці 6 серпня 1945 американський бомбардувальник В-29 «Enola Gay», названий так по імені матері (Енола Гей Хаггард) командира екіпажу, полковника Пола Тіббетса, скинув на японське місто Хіросіму атомну бомбу «Little Boy» («Малюк») еквівалентом від 13 до 18 кілотонн тротилу. Три дні по тому, 9 серпня 1945 року, атомна бомба «Fat Man» («Товстун») еквівалентом в 21 кілотонн тротилу, була скинута на місто Нагасакі пілотом Чарльзом Суїні, командиром бомбардувальника В-29 «Bockscar». Загальна кількість загиблих склала від 90 до 166 тис. Чоловік в Хіросімі і від 60 до 80 тис. Чоловік - в Нагасакі. Шок від атомних бомбардувань США зробив глибокий

вплив на прем'єр-міністра Японії Кантаро Судзукі і на міністра закордонних справ Японії Того Сігенорі, які схилилися до того, що японський уряд має припинити війну. 15 серпня 1945 Японія оголосила про свою капітуляцію. Акт про капітуляцію, формально закінчив Другу світову війну, був підписаний 2 вересня 1945 року.

У камерно-вокальному циклі «Із пісень Хіросіми» І. Карабиць використовує текст поета Ейсаку Йонеди, де знаходять відображення герої древніх міфів, філософій. Східна мудрість, філософія і поетика у циклі відображається через застосування у тексті вигаданих та магічних істот «Офелії та феї, Фенікс», через закликання людей до проведення старовинного обряду пускання вінків на воду; через застосування у тексті художніх засобів (метафор), для розуміння більшої суті та демонстрації східної мудрості; через специфічну, притаманну сходу мелодію, з використанням вільного ритму (без тональності, без розміру та без поділу на такти); також у тексті змальовується надія на відродження душі, філософські роздуми, що душа відродиться знову; через застосування в мелодії шепоту, як якогось старовинного обряду, та застосування попутних знаків, трелей, тріолей, мелізмів, для надання твору більш східної тематики.

2. Знаходження відображень у циклі принципів «з'єднання протиположностей» (Ін – Ян), «не-діяння» (у-вей), «порожнечі» (шуньята).

Принцип «з'єднання протиположностей» (Ін-ян) - символ творчої єдності **протилежностей** у Всесвіті. Він передбачає постійний рух по колу - коли одне з двох джерел досягає свого піку, воно вже готове відступити: "**Ян**, досягнувши піку свого розвитку, відступає перед обличчям **ін**».

У камерно-вокальному циклі І. Карабиця «Із пісень Хіросіми» цей принцип відображається у боротьбі добра і зла - з'єднанні протилежностей, у тому, що після руїни і біди настане мир і добро, все відновиться і мертві душі відродяться.

Принцип «недіяння» (У-Вей) – це не зовсім пасивність, це скоріш спонтанна, природна дія, вона базується на таких принципах: жодне зусилля не має бути витрачене дарма, не слід робити того, що не відповідає законам природи.

У камерно-вокальному циклі І. Карабиця «Із пісень Хіросіми» цей принцип відображається у змалюванні обряду, через який люди вшановували закони природи, прадавній обряд покладання вінків на воду, для вшанування пам'яті загиблих, аби природа приспала душі мертвих.

Принцип «порожнечі» (Шуньята) -позначає «відсутність постійного "я" в особистості й у явищах» або відсутність власної природи речей та феноменів (дгарм), зважаючи на їхню відносність, зумовленість та взаємозалежність.

У камерно-вокальному циклі І. Карабиця «Із пісень Хіросіми» цей принцип відображається через відродження душі містичної істоти - птаха Фенікса, у душах інших людей - «Сестрах по крові».

3. Основний мотив у циклі - ідея споглядання, занурення у власне «я», відмова від суєти світу.

Цей мотив простежується через змалювання споглядання у тексті, коли автор стоїть поміж руїн, споглядає на нічну криваву ріку, при цьому розмірковуючи про своє буття, про загибель живих істот в наслідок катастрофи, зокрема «сардику, спечену живцем», розуміння того, що саме людина може знищити усе живе на землі, та перетворити усе на попіл, усвідомлення власної значущості себе, як особистості в суспільстві, та маленька медитація, відокремлення від навколишнього світу через свої роздуми та філософські ідеї, які виникають у голові автора під час споглядання на цей кривавий нічний пейзаж.

Стилістичний рівень передбачає запозичення не тільки окремих ідей чи музичних мотивів, але й релігійно-духовного коду загалом, який репрезентує

східний образ мислення. Східний колорит (інтонація, ритм, метр, тембр, регістр).

4. Стилiстичнi риси, пов'язанi зi схiдною традицiєю.

Насамперед стилістичні риси Сходу дає поезія східного письменника. Також одразу показує східну традицію флейта - як традиційний інструмент Сходу. У поєднанні з голосом вона віддзеркалює мелодію душі людини, показує сум, тугу, її стан на той час. Водночас саме флейта передає ті специфічні інтервальні інтонації, які інколи викликають відчуття чогось жахливого у слухача. Інтервал між голосом і флейтою у деяких місцях «прозорий» - Ч5, який найбільш притаманний сходу, східним шаманам і тд. Також композитор використовує зовсім далекі від класичних і усталених форми, інтервали, лади, ритми. Замість класичної чистої кварта переважає збільшена терція. Також є децими, збільшені сексти замість малих септим, є тритони у вигляді збільшеної кварта, та зменшеної квінти. Серед характерних ладів прослідковується використання пентатоніки. Так як ці твори поза часу і простору, тут немає початкової тональності, тому дуже багато зустрічних знаків, хроматизмів, не звичних для вуха по звучанню. За допомогою мелодії та різких інтонацій, інтервалів, змальовується реальна картина того, що відбувається у творах. Наприклад у другій пісні із циклу під назвою «Місячний прилив», у партії голосу присутні такі інтонаційні інтервали як висхідна мала септима, мала секста, зменшена квінта, низхідна зменшена кварта, низхідна чиста кварта, які за допомогою імітації зображають «приливи ріки» і супроводжуються саме таким літературним текстом. Також автор використовує сіквенції, для донесення більшого осмислення літературного тексту через повторення інтонацій мелодії вище і вище. . У партії є мелізматичний спів, коли на один склад розспівується кілька звуків (катарноно), і силабічний, коли на один склад припадає один звук (утаймоно). У творі присутня специфіка інтонування (нестійке інтонування). Вона характеризується порушенням чистого унісону, так званим «брудом» у

мелодійній лінії, відхиленням вгору і вниз від твердо фіксованих інтервалів на якусь крихітну частку, специфікою розгортання музичного тексту. Тематизм розчиняється у звуковому потоці, вдаючи абстрактний мелодизм.

У циклі використовується ритм – «хьосівадзу», що виконується поза всяким зв'язком з метроритмічною структурою.

Ритму, метру і розміру постійного немає. Все базується лише на тривалостях. Такти відсутні. Серед специфіки ритму є багато пауз, поліритмія між голосом та флейтою (зовсім різні тривалості), безліч мелізмів, тріолей, трелей. Серед тривалостей переважають чверті, восьмі, шістнадцяті, тридцять другі, пунктирні ритми. Присутні багато фірмат та подовжених фірмат, різнобарвна динаміка.

5. Східний спосіб мислення (споглядання, інтуїція, медитація) та колорит (інтонація, ритм, метр, тембр, регістр).

У даному циклі композитор використовує вільну форму, далеку від класичної. Спосіб мислення - споглядання та медитація. Автор ніби то споглядає за всім, що відбувається, просто зі сторони, не застосовуючи жодних дій, лише дивиться і описує усе, що бачить навколо. У цей момент він розмислює про буття, про філософські істини та можливий інший вихід із ситуації, що склалась. Саме тоді відбувається медитація. Людина поринає у світ своїх думки, повністю «вимикаючись» від того, що є насправді.

Архітектонічний рівень передбачає створення нових художніх форм.

6. Використання східного досвіду. Нові для середини XX ст. форми музичних творів: алеаторична, статична, ритмічна, момент-форма.

У циклі використано таку структурну організацію японської музики як **Дзе-ха-кю** («дзе» - повільно, «ха» - помірно, «кю» - швидко). Принцип дзе-ха-кю заснований на законі динамічної прогресії і виражається в темповому прискоренні, структурному стисненні. У темповому прискоренні - повільно-помірно-швидко, в структурному стисненні - вступ-розвиток-висновок. Отже, це – тричастинна форма за принципом «повільно-помірно-скоро». Повільна

частина «Офелії» - «дзе» відповідає вступу або інтродукції, середня «Місячний прилив» - «ха» - основній частини, а третя «Фенікс» - «кю» - заключному розділу форми.

Музичну культуру постмодерну відрізняє величезний інтерес до східної мудрості. Це проявляється в тематиці, поетиці, образному ладі композицій. Ідеї споглядання, занурення у власне «Я», відмови від суєти світу стають основним лейтмотивом творів. [2]. Сучасна музика містить стилістичні зміни, пов'язані з використанням східних інструментів, застосуванням ритму і тембру східних мелодій, включенням в твори пентатоники, гептатоніки, октатоніки, звукових рядів симетричних ладів. (Стаття ЗАХІД І СХІД В МУЗИЦІ постмодернізму, Юлія Азарова кандидат філософських наук, доцент, с. 168).

Інтерес музичного авангарду до східних традицій проявляється на рівні формоутворення. Знайомство композитора з мистецтвом Сходу призводить до переосмислення лінійної схеми побудови твору, яка властива західній музиці [2].

І. Карабиць звертається до філософських роздумів про вічні питання буття на різних етапах творчості. Цикл «3 пісень Хіросіми» для голосу і флейти на вірші Ейсаку Йонеді, написаний в 1973 році, створений в ранній період творчості. [МАТЕРИАЛЫ XIII ОТКРЫТЫХ МАТУСОВСКИХ ЧТЕНИЙ с.159].

Стильові пошуки і експерименти композитор націлив на нові тембральні фарби, технічні засоби. Для його творів характерний мінімалізм, полістилістика, звернення до естетики постмодернізму, використання сучасних методів і технік композиторського письма (додекафонія, пуантилізм, сонористика, двенадцатітоновая техніка, неповна фіксація музичного тексту в нотах, свобода реалізації або створення в процесі виконання, створення музичного твору з окремих розділених паузами або стрибками звуків) тощо. [МАТЕРИАЛЫ XIII ОТКРЫТЫХ МАТУСОВСКИХ ЧТЕНИЙ с.160].

Тож його камерно-вокальний цикл «Із пісень Хіросіми» не був виключенням. І. Карабиць застосовував у ньому нові техніки на той час, такі як **Алеаторика** - метод композиції, що допускає або варіабельні відносини між елементами музичної тканини (в тому числі - нотного тексту) і музикальної форми, або випадкову послідовність даних елементів при творі або виконанні твору. Алеаторика, як вільна імпровізація, служить альтернативою серіальній музиці, де елементи композиції (ритм, тембр, гармонія) чітко обумовлені алгоритмом; [2]; **Сонористика** - техніка сучасної музичної композиції, що оперує тембровзвучностями як такими, їх специфічним іманентним закономірностям; **Додекафонія** - техніка музичної композиції, різновид серійної техніки, що використовує серії з «дванадцяти лише між собою співвіднесених тонів»; **Пуантилізм** — один з методів композиції XX ст., при якому музичний твір створюється з окремих звуків, розділених паузами та/або стрибками.

Висновки до розділу 2

Зглядаючись на вищевказане, можемо зробити висновок, що у другому розділі виявлено інтерпретацію східного витоку у вокальному циклі «3 пісень Хіросіми» І. Карабиця та визначено жанрово-стильові домінанти вокального циклу «3 пісень Хіросіми». І. Карабиця. Розкрито та розглянуто художній зміст твору, стилістику, мелодику, специфіку діалогу культур сходу та заходу. Виявлено застосування у музиці традицій Японської музики через обряди, ритм, нотні записи тощо. Також розглянуто специфічні лади і виявлено їх знаходження у творі. Є опис застосування нових прийомів у музиці (алеаторика, сонористика і тд.). Розглянуто тематизм та саму подію, якій присвячено твір. Детально опрацьовано характеристику японських ладів, особливості мелодичної організації, специфіку інтонування, часову організацію, структурну організацію японської музики, нотацію, духову інструменти, музику у розумінні східної філософії, музичну структуру музики сольного співу. Розглянуто історію виникнення твору, структуру твору, його форму,

тематику, висвітлено подію, якій він присвячений, опрацьовано літературний текст (вірші), розглянуто діалог двох культур Сходу і Заходу у циклі І.Карабиця за трьома рівнями: семантичним, стилістичним і архітектонічним.

Загальні висновки

В процесі роботи було ретельно оглянуто музикознавчі дослідження з камерно-вокальної музики І. Карабиця. Досить широко ми ознайомились з руслами досліджень інших науковців. Слід зазначити, що їх дослідження вирізняються всеосяжним, всепоглинаючим, вичерпним науковим досвідом, та не абияким вмінням аналізувати інформацію та розробляти свої новаторські дослідження на матеріалах музичних метців. Під час своїх наукових розробок дослідники використовували різнобічні площини аналізу.

Беручи за основу розподіл тематичних напрямків камерно-вокальної творчості І. Карабиця за О. Гурковою, було створено таблицю жанрових різновидів камерно-вокальних циклів І. Карабиця. У таблиці було розподілено камерно-вокальні цикли за жанровою тематикою з вказанням назви циклів, назви жанрів і автора тексту. Взявши за основу розроблену класифікацію І. Гулеско камерно-вокальних циклів І. Карабиця було охарактеризовано та відповідно розподілено камерно-вокальні твори І. Карабиця у типологічній площині. Вона містить у собі лише дві класифікації циклів – авторські і тематичні.

Робота містить детальний аналіз вокального циклу «З пісень Хіросіми» І. Карабиця у жанрово-стильовому аспекті. Він включає в себе характеристику японських ладів, виявлення особливостей мелодичної організації, розгляд специфіки інтонування, опрацювання структурної та часової організації японської музики. Виявлено специфіку музичної структури музики сольного співу. Вказано складові музики у розумінні східної філософії. Також в аналізі присутній огляд духових інструментів та нотація Сякухати (японська флейта), і нотація в цілому.

В ході дослідження виявлено жанрово-стильову взаємодію традицій Сходу і Заходу у вокальному циклі «З пісень Хіросіми» І. Карабиця за трьома рівнями: семантичним, стилістичним і архітектонічним. Семантичний рівень передбачає знайомство з філософськими ідеями буддизму, даосизму, конфуціанства. Принципи «з'єднання протилежностей» (інь-ян), "не-діяння» (у-вей), «порожнечі» (шуньята). Його застосування можна попачити крізь застосування східної мудрості, філософії у тематиці, поезиці, образності композиції циклу, принципи «з'єднання протиположностей» (Ін – Ян), «не-діяння» (у-вей), «порожнечі» (шуньята), ідей споглядання, занурення у власне «я», відмова від суєти світу. Стилiстичний рівень передбачає запозичення не тільки окремих ідей чи музичних мотивів, але й релігійно-духовного коду загалом, який репрезентує східний образ мислення. Східний колорит (інтонація, ритм, метр, тембр, регістр). Його можна побачити через відображення стилістичних рис, пов'язаних зі східною традицією, через застосування східного способу мислення (споглядання, інтуїція, медитація) та колорит (інтонація, ритм, метр, тембр, регістр). Насамперед, одразу показує східну традицію флейта - як традиційний інструмент Сходу. Саме флейта передає ті специфічні інтервальні інтонації, які демонструють колорит традицій Сходу. Архітектонічний рівень передбачає створення нових художніх форм. Цей рівень ми можемо спостерігати у використанні східного досвіду нових для середини ХХ ст. форм музичних творів: алеаторичної, статичної, ритмічної, момент-форми. У даному циклі використано таку структурну організацію японської музики як Дзе-ха-кю («дзе» - повільно, «ха» - помірно, «кю» - швидко) а також є застосування таких технік, як алеаторика, сонористика, додекафонія, пуантилізм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С.С. Западно-восточные размышления, или о несходстве сходного. *Восток - Запад. Исследования. Переводы. Публикации.* Москва.: Наука. 1988. С. 37-39.

2. Азарова Ю. Діалог традицій Сходу і Заходу в музиці постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Чис. 3 (63). НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2018. С. 7-31.
3. Алкон Є.М. Музыкальное мышление Востока и Запада: котинуальное и дискретное: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Дальневост. гос. акад. искусств. Владивосток, 2002. 43 с.
4. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сб. ст. / редкол.: В. В. Задерацкий (ред.), В. И. Зак, С. С. Зив (сост.). Москва, 1987. Вып. 6. С. 5 - 44.
5. Байдаров Е. У. Проблемы дихотомии Запад-Восток, Восток-Запад в глобалистике. [Электронный ресурс]. Режим доступа: 176 http://www.intelros.ru/2007/11/26/problemy_dikhotomii_zapadvostok_vostokzapad_v_globalistike.html (дата обращения: 2. 12. 2019)
6. Бараш Л.А. Взаимодействие культур как творческий синтез. С. 262-276. <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-kultur-kak-tvorcheskiy-sintez>
7. Берегова О. Загадка життя і творчості І. Карабиця. *Музика*, 2012. № 1. С .30-33.
8. Берегова О. «Київські фрески» І. Карабиця: спроба реконструкції в новому соціокультурному контексті. *Київське музикознавство: збірник статей*. Київ, держ. муз. уч-ще ім. Р. Глієра. К. 2006. Вип. 20. С. 197-210.
9. Берегова О. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури. *Часопис нац. муз. акад. України ім. І. П. Чайковського*. Київ, 2015. Вип. 2 (27). С. 46–62.
10. Берегова О.М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80-90-х років ХХ сторіччя. Київ: НПБУ, 1999. 141 с.

11. Берегова О. Про реалізацію кларитивної та евристичної функції музики у творах сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво: зб. наук. ст.* Донец. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2006 . Вип.6 С. 3-21.
12. Берегова О. Сильова палітра останніх камерно-інструментальних опусів Івана Карабиця / О. Берегова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – Київ : Центрмузінформ, 2003 – С. 108–119.
13. Берегова О. Творча особистість Івана Карабиця та її роль у формуванні сучасних мистецьких шкіл України. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2008. Вип. 74. С. 180–185.
14. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80– 90-х років ХХ сторіччя : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Берегова Олена Миколаївна ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2000. – 204 с.
15. Васина-Гроссман В. А. Вокальные формы / В. Васина-Гроссман. — Москва: Гос. муз. изд-во, 1960. — 40 с. — (Музыкальные формы и жанры).
16. Васина-Гроссман В.А. Камерная вокальная музыка // Музыка ХХ века. Очерки. В 2-х частях. Ч.2. Кн. 3 - Москва, 1980. – С. 407-444.
17. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. [Ч.] 1. Ритмика / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1972. — 150 с.
18. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция / В. Васина-Гроссман. — Москва : Музыка, 1978. — 367 с.

19. Васина-Гроссман В.А. О некоторых проблемах камерной вокальной музыки рубежа XIX и XX веков. // Музыка и современность. – Вып. 9. – Москва, 1975. – С. 131-160.

20. Васькова О. Бути потрібним людям /І. Карабиць/. Українські композитори-лауреати комсомольських премій. Київ. 1982. С.60-69.

21. Вдовиченко О.В. Вокальный цикл И.Карабица «На берегу вечности»: Дипломная работа. Киев.гос.консерватория имени П.и.Чайковского. К., 1979. 67 с.

22. Вільчинська О. Іван Карабиць. «Молитва Катерини»: історія створення, особливості жанру та драматургія. Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 31. С. 162–166.

23. Галузевська О.М. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника: дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Галузевська Олена Миколаївна ; Ін-т. мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ., 2005. – 178 с.

24. Галузевська О.М. Духовний простір Сходу у творчості Івана Карабиця. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 85: Духовна культура України: традиції і сучасність. Київ., 2010. С.299-313.

25. Галузевська О. Зображення композиції як засіб оптимізації орієнтування виконавців у творі (на прикладі ораторії І. Карабиця «Заклинання вогню»). Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 47, кн. 2. С. 146–153.

26. Галузевська О. Розвиток теми «історія й особистість» у вокальному циклі І. Карабиця «На березі вічності». Теоретичні та практичні питання культурології : зб. ст. Мелітополь, 2007. Вип. 23, ч. 2. С. 29–33.

27. Галузевська О. «Урочиста кантата» Івана Карабиця – музичний пам'ятник українській діаспорі (інтонаційно-тембровий аспект драматургії

твору). Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 105. С. 343–351.

28. Гамова І. Про поліфонію в Другій сонаті для віолончелі і фортепіано Івана Карабиця / І. Гамова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – Київ : Центрмузінформ, 2003 – С. 119–125.

29. Говорухина Н.О. Вокальный цикл как историко-стилевой феномен (аспекты эволюции) / Н. О.Говорухина // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб.наук.пр. / Луганський держ. ін-т культ. і мистецтв. Луганськ, 2007. - Вип. 8. - С. 65-75.

30. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Украина, 1985. 112 с.

31. Гольдберг Л.А. Принципы строения вокальных циклов. Учебное пособие. Ленинград, 1972. 17 с.

32. Горелік Л.М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : 17.00.03 / Л. М. Горелік ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2006. – 16 с.

33. Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. Москва: Наука, 1979. 368 с.

34. Гуркова О. М. «Проблеми радянської діяльності у вокальному циклі Івана Карабиця “Повісті”, на слова Олександра Куліча». Науковий вісник нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 105: На скрижалях музичної історії: українська музика та культурний процес. Київ, 2014. С. 330-342.

35. Гуркова О. Сатирична спрямованість вокального циклу «Повісті» Івана Карабиця. Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. Вип. 2. С. 62–68.

36. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 338 с
37. Дзюньтаро Т. Эссе «Похвала тени» // Восточное обозрение. 1939. №1. С.101-102.
38. Джоан Стенлі-Бейкер Искусство Японии / Пер. з англ. А.В.Гусева. М.: Слово, 2002. 240 с.
39. Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ: Муз. Україна, 1983. 48с.
40. Єрмакова Г. Эскиз об Иване Карабице. Наук. вісн. нац. муз. акад України ім. І. П. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 31. С. 20–31.
41. Задерацкий В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица / В. Задерацкий // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 44–58.
42. Зинькевич Е. С. Динамика обновления: украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х годов) / Елена Зинькевич. – Київ : Муз. Україна, 1986. – 184 с.
43. Іванченко В. Образний зміст Третьої симфонії Івана Карабиця (до проблеми змістовності у непрограмних інструментальних творах) / В. Іванченко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – Київ: Центрмузінформ, 2003 – С. 166–173.
44. Иофан Н.А. Культура древней Японии. Москва.: Наука, 1974. 261 с.
45. Карабиць І. «Київ Музик Фест»: здобутки й проблеми. Київ Музик Фест. Епоха в історії. URL: <http://kmf.karabits.com/kmf/birth.html> (дата звернення: 15.10.2019).

46. Карабиць І. І. «Київські фрески» Івана Карабиця в аспекті синтезу мистецтв : магіст. робота. Київ, 2007. 80 с
47. Карабиць І. «Спогади про заняття з Борисом Миколайовичем Лятошинським». Музика – 2015.- № 3/5. С. 78-79.
48. Карабиць І. (1945-2002): список творів [уклад. Л. Івченко, Ю. Бентя; вступ. Слово Т. Бондаренко]. Київ: Центрмузінформ, 2005. 99 с.
49. Карабиць І. «Вокальні твори» . Київ, «Музична Україна», 2014. 83 с.
50. Конен В.Д. Этюды о зарубежной музыке. Москва: Музыка, 1968. 295с.
51. Конькова Г. На березі життя. Музика, 2004. № 3. С. 9-11.
52. Копелюк О. Гармонічне мислення Івана Карабиця (на матеріалі Другого концерту Івана Карабиця для фортепіано з оркестром). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей.* / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 39 С. 234-245.
53. Копелюк О.О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом «17.00.03 – музичне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського Міністерства культури України, Харків, 2018. 334 с.
54. Копиця М.Д. Аура пам'яті *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 35: *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М.Д.Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 9-20.
55. Копиця М. Іван Карабиць: Композитор, Митець, Громадянин. Учитель - учень: ідея спадкоємності та новаторства в музичній культурі Укаїни (до пам'ятних дат Р. М. Глієра, Б. М. Лятошинського, І. Ф.

Карабиця) : Матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 23-24 квіт. / Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2015. С. 62–65.

56. Коханик І. М. «Стильова гра» у проєкціях сучасної композиторської творчості та музичного виконавства // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 47, кн. 11. С. 137-146.

57. Кисибэ Сигэё, Ёкомицу Марио. История и теория японской музыки (Ильбон ымак-ы ёксава ирон) / Перевод с японского Ли Дзи-Сен. - Сеул: Народная музыка, 2003. 249 с., с. 166

58. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України ; Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ, 2010. Вип. 11. С. 62–64. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2010_11_11 (дата звернення: 09.11.2019).

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

60. Кияновська Л. Стиль Івана Карабиця. Часопис нац. муз. акад. України ім. І. П. Чайковського. Київ, 2015. Вип. 2 (27). С. 32–45.

61. Ковмір Н., Виноградча Д. Камерно-вокальні твори українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка серія: Мистецтвознавство 1' 2019. Вип. 40, с.105-111.

62. Маркова О. Твори Івана Карабиця у стильовій симультанності української музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття / О. Маркова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – Київ : Центрмузінформ, 2003 – с. 69–74.

63. Мельник Л. «Сад божественних пісней» Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70–80 років ХХ століття / Л. Мельник // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – Київ : Центрмузінформ, 2003 – С. 88–96.

64. Мірошніченко С. Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця / С. Мірошніченко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – Київ : Центрмузінформ, 2003 – С. 136–149.

65. Михайлов М. К. К проблеме стилевого анализа // Современные вопросы музыкознания : сб. ст. / [редкол.: Е. М. Орлова (отв. ред.) и др.]. Москва, 1976. С. 115-145.

66. Михайлов М. К. Стиль в музыке : исследование. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 263 с.

67. Морія Ріса Взаимопроникновение двух музыкальных культур в ХХ - нач. ХХІ вв.: Япония – Россия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2010. 32 с.

68. Морія Ріса Япония - Россия: взаимодействие двух музыкальных культур. Проблемы музыкальной науки. 2008. №2 (3). С.138-144.

69. Навроцкая Е. Н. Соотношение слова и музыки в вокальном цикле И. Карабица «Из песен Хиросимы»: Дипломная работа. Киев.гос.консерватория имени П.И.Чайковского. К, 1978, 60 с.

70. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с.

71. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 35: *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М.Д.Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003. 230 с.
72. Невінчана Т. С. Українська музика в дорозі: з бесід та спостережень очевидця. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2012. № 4 (17). С. 19-34.
73. Оголевец А. С. Слово и музыка в вокально–драматических жанрах. Москва : Музгиз, 1960. 524 с.
74. Очеретовська Н. Музика світлого оптимізму [І. Карабиць]. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць* / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; [відп. ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова]- Харків, 2010. Вип.28. С.3-13.
75. Песни Хиросимы /Редактор Ярославцев Г. Москва: Художественная литература, 1964. 168 с.
<http://litena.ru/books/item/f00/s00/z00000040/index.shtml>
76. Пясковський І. Б. Семіотична система концерту для оркестру № 3 («Голосіння») Івана Карабиця / І. Пясковський // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – Київ : Центрмузінформ, 2003 – С. 59–69.
77. Романюк І. Ціннісна семантика національної української картини світу. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 29. С. 51–70.
78. Рязанцева Л. «Сад божественных песней» Івана Карабиця – возродження старинного жанра / Л. Рязанцева // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 :

Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – Київ: Центрмузінформ, 2003 – С. 97–100.

79. [Сабуро Сонобэ. Традиция и современность // Сов. музыка – 1965, №9. С. 131-135., С.134].

80. Саліхова К.О. Культурологическое содержание концепта «Восток»: дис. ... канд. культурологии: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Ивановский государственный университет. Иваново, 2017. 189 с.

81. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / О. І. Самойленко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 37 с.

82. Семашко О. Соціологічний ескіз соціально-творчого портрету композитора І. Ф. Карабиця в молодості. Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. Вип. 68. С. 142 –148.

83. Сокол О. В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса : Астропринт, 2013. 272 с.

84. Сорока К.О. Основы теории систем і системного аналізу: Навч. посібник /К.О. Сорока. – ХНАМГ: 2004. – 291 с.

85. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.

86. Степанченко Г. Неспокій душі. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 35: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М.Д.Копиця. К.: Центрмузінформ, 2003. С. 38-43.

87. Таркова І. Про склад і ладову організацію фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру на слова Григорія Сковороди «Сад божественних пісней» Івана Карабиця / І. Таркова // Науковий вісник

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – Київ : Центрмузінформ, 2003 – С. 101–108.

88. Терещенко А.К. Украинская советская кантата и оратория. Эволюция и жанровые разновидности : дис. ... докт. искусствовед. : 17.00.02 Музыкальное искусство / Терещенко Алла Константиновна ; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. – Київ, 1984. – 186 с.

89. Турнєєв С. Темброве мислення Івана Карабиця (на прикладі Концерт № 3 для оркестру «Голосіння»). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 246–254.

90. У Ген-Ир Традиционная музыка дальнего востока (китай, корей, япония): историко-теоретический анализ: дис. ... д-ра искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2011. 415с.

91. У ГЕН-ИР дисертація «ТРАДИЦІЙНА МУЗИКА ДАЛЕКОГО СХОДУ (КИТАЙ, КОРЕЯ. ЯПОНІЯ): ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ», (с.156-157).

92. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.

93. Харандюк Н. Т. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Н. Т. Харандюк ; Львівська нац. муз. академія імені М. В. Лисенка. – Львів, 2011. – 19 с. с. 13

94. Харченко Є. Ще раз про «невідомі шістдесяті» Іван Карабиць. *Українське музикознавство (наук.-метод. збірник)*/ Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. К., 2005. Вип.34. С. 245-258.

95. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с., С.77
96. Хоси Акира. История и постижение японской музыки (Илбоньмак-ы ёкса-ва камсань) / Пер. с япон. Чхве Че-Рюн. - Сеул: Хёндэ-ымак, 1994. 416 с., с.339.
97. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы профессионализма. Москва: Сов.композитор, 1983.
98. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154-177.
99. Ягодзинская И. К вопросу образного строя цикла 24-х прелюдий Ивана Карабица / И. Ягодзинская // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабица / упоряд. М. Д. Копиця. – Київ: Центрмузінформ, 2003 – С. 149–156.
100. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B8%D1%86%D1%8C_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87.
101. <http://www.karabits.com/heritage/>

ДОДАТКИ

Додаток 1

Творче насліддя І. Карабиця:

Для симфонічного оркестру:

- симфонії — № 1 «5 пісень про Україну» (1974), № 2 (1977),
- концерти для оркестру — № 1(1981),№ 2(1986),№ 3(1989)
- «Присвячена Жовтню» (симфонічна прелюдія, 1977)
- Триумфальна увертюра (1980)
- балет «Героїчна симфонія»(1982)

Для хору (голосу) та симфонічного оркестру:

- «Сад божественних пісень» на вірші Г. Сковороди для хору, солістів та симфонічного оркестру (1971)
- «Vivere memento» («Пам'ятай жити») на вірші І. Франка для баса і симфонічного оркестру (1970)
- «Мій рідний Донбас» (1980)
- «Київські фрески» опера-ораторія на вірші Б. Олійника для солістів, хору та симфонічного оркестру

- «Молитва Катерини» на вірші К. Мотрич для чтиці, дитячого хору та симфонічного оркестру (1993)
- «Ювілейна кантата» на вірші М. Руденка для солістів, хору та симфонічного оркестру

Для інструментів та симфонічного оркестру:

- концерти для фортепіано з оркестром — № 1(1968), № 2(1971), № 3 «Голосіння»(1989)
- 5 музичних моментів для ф-но з оркестром (1999)
- концерт для віолончелі з оркестром (1968)

Для естрадного оркестру:

- Квінтет (1966)
- Український сувенір (1980)
- «Святковий Київ» (1980)
- «Симфонія праці» (1981)

Для камерного оркестру:

- Симфонієтта для струнних (1967)
- Симфонія № 3 для струнних
- Концертіно для камерн. оркестру (1970)
- Концерт-триптих для струнних (1996)
- Віо-серенада (2000) для струнного оркестру

Для голосу та інструментів:

- «Три українські пісні» для хору та фортепіано (1969)
- «Пастелі» вокальний цикл на слова П. Тичини для сопрано і ф-но (1970)
- «З пісень Хіросіми» цикл на вірші Е. Йонеди для сопрано і флейти
- «Повісті» вокальний цикл на тексти А. Куліча для баритону і ф-но (1975)

- «З лірики М. Рильського» цикл пісень для мецо-сопрано і ф-но (1976)

- «На березі вічності» цикл пісень на вірші Б. Олійника
- «Мати» цикл на вірші Б. Олійника для голосу та фортепіано
- «П'ять пісень на вірші Р. Тагора»
- «Пісні Явдохи Зуїхи» для голосу, флейти і альту
- «Ранкова сюїта» для голосу й естрадно-симфонічного оркестру

на вірші В. Батюка та В. Губарця

Для інструментів соло:

- Сонатина для фортепіано (1967)
- «Музика» для скрипки соло (1972)
- 24 прелюдії для ф-но (1976)
- «Вальс» для альту соло (1982)

Камерні твори:

- Сонати для віолончелі і ф-но — № 1 (1968), № 2 (1972)
- «Ліричні сцени» для скрипки і ф-но (1970)
- концертна сюїта для скрипок (1973)
- Струнний квартет (1973)
- Концертний дивертисмент для 6 виконавців (1975)
- Експромт для альту і ф-но (1976)
- «Диско-хоровод» для кларнету і ф-но (1981)
- Концертино для 9 виконавців (1983)
- Про що співає річка для 7 виконавців (1993)
- «Інтродукція та колізія» для 2 скрипок та ф-но (1993)
- «музика з вотерсайду» для флейти, кларнета, скрипки, ф-но та ударних (1994).

Фільмографія

Фільми:

- «Вулиця тринадцяти тополь» (1969)
- «Комісари» (1970)
- «Відкрий себе» (1972)
- «Земні та небесні пригоди» (1974)
- «Острів юності» (1976)
- «Дачна поїздка сержанта Цибулі» (1979)
- «Житіє святих сестер» (1982)
- «Без року тиждень» (1982, т/ф)
- «Тепло студеної землі» (1984, 2 с)
- «Іванко і цар Поганін» (1984, т/ф)
- «Чудеса в Гарбузянах» (1985, т/ф)
- «Поранені камені» (1987, т/ф, 3 с)
- «Шлях до пекла» (1988)
- «Із життя Остапа Вишні» (1991)
- «Партитура на могильному камені» (1995)
- «На полі крові. Aseldama» (2001) та ін.

Мультфільми:

- «Зубна билиця» (1972)
- «Була у слона мрія» (1973)
- «Хлопчик з вуздечкою» (1974)
- «Півник і сонечко» (1974)
- «Ниточка і кошеня» (1974)
- «Тато, мама і золота рибка» (1976)
- «Хто в лісі хазяїн?» (1977)
- «Каїнові сльози» (1980)
- «Крилатий майстер» (1981)

«Дощику, дощику, припусти!» (1982)

«Журавлик» (1982)

«Як було написано першого листа» (1984)

«Жили-пили» (1985)

«Різнокольорова історія» (1986)

«Різдвяна казка» (1993).

[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B8%D1%86%D1%8C_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87].