

Гуркова О. М.

САТИРИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ «ПОВІСТІ» ІВАНА КАРАБИЦЯ

Іван Федорович Карабиць (1945–2002) – композитор, педагог, диригент, музично-громадський діяч, фундатор і незмінний протягом 12 років директор першого українського міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест». Проте самотність й різножанрова композиторська творчість І. Карабиця, відома як в Україні, так і за кордоном, ще не стала предметом цілісного музикознавчого дослідження. У сучасному музикознавстві не створено ґрунтовної праці, у якій би з нових сучасних позицій розглядалися етапи життєвого і творчого шляху композитора.

Мета статті – розкрити особливості жанру сатири в українській традиції на прикладі вокального циклу «Повісті» І. Карабиця.

У камерно-вокальній музиці ХІХ–ХХ століть відомі зразки сатири – «Райок» М. Мусоргського; «Чотири газетні оголошення» О. Мосолова; «Антиформалістичний райок» для чотирьох басів, читця, хору та фортепіано (1948–1968), «Сатири», п'ять романсів на слова Саші Чорного для сопрано та фортепіано, тв. 109 (1960), «П'ять романсів на тексти з журналу “Крокодил” для баса і фортепіано», тв. 121 (1965), «Афоризми», десять п'єс для фортепіано, тв. 13 (1927) Д. Шостаковича.

Камерно-вокальні жанри завжди привертали увагу І. Карабиця. У камерному звучанні він виражав гострі, часом конфліктні за тематичним спрямуванням думки. Його камерно-вокальну творчість умовно можна розподілити на такі тематичні напрями:

– національна українська тематика, спрямована на відображення українського життя (вокальний цикл «Пісні Явдохи Зуїхи»), і авторське вирішення фольклорних пісенних першоджерел (вокальний цикл «Три пісні на народні тексти» для голосу та фортепіано (1969);

– 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 Йонеді (1973) і вокальний цикл «П'ять пісень на вірші Р. Тагора (2000–2001);

– вокальні цикли «Пастелі» (1970) для сопрано та фортепіано на вірші П. Тичини і «Ранкова сюїта» для голосу та естрадно-симфонічного оркестру на вірші В. Батюка і В. Губарця (1978–1980) належать до так званого лірико-плернерного типу, у якому створено яскраві картини природи і світла любов до Батьківщини;

– вокальні цикли громадянського забарвлення «На березі вічності» для голосу з фортепіано (1977), «Мати» для середнього голосу з фортепіано на вірші Б. Олійника (1980), а також вокальний цикл-сатира «Повісті» для голосу та фортепіано на вірші О. Куліча (1975)¹.

¹ У 1975 році були написані: Концертний дивертисмент; «Шість прелюдій для фортепіано», які з часом увійшли до циклу «Двадцять чотири прелюдій для фортепіано»; естрадна пісня «Партійний квиток» – «Я все пам'ятаю, що дід розповів» для голосу та фортепіано на слова І. Бараха; пісня «Спогад про вчительку» – «Віро Іванівно, спогадом перевисаю...» для голосу з фортепіано на слова Б. Олійника; музика до лялькової вистави «Божественна комедія» за однойменною п'єсою І. Штока і музика до вистави-казки «Дід Мороз та Санта Клаус» за п'єсою О. Іловайського.

У кожному з циклів виражено поступове становлення композиторського стилю, пошук нової мови і зображальних, технічних засобів, виявляється індивідуальність композиторського вирішення. Кількість частин у циклах різна, але їх не більше п'яти.

Цикл «Повісті» цілком своєрідний у творчості митця і становить зразок жанру сатири, шаржу, карикатури. За авторським визначенням у вступі до вокального циклу «Повісті, що складаються з одних назв», музично озвучено «побутові сюжети у стилі розмовного переказу газетно-журнальних (“Крокодил”, “Перець”) і телевізійних новин (“Єралаш”)¹.

У текстах пісень О. Куліча² гротескно змальовано життя за радянської доби. Так, у другій пісні поет шаржовано розкриває загальні недоліки чоловічої статі: пристрасть до паління, азартних ігор, до «гаряченької». У третій пісні завуальовано йдеться про технічний прогрес і людський фактор на заводах СРСР, про неробство («Кто не работает, тот ест!» із фільму «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» А. Гайдая). Перша й четверта пісні мають подібні сюжети – фальшивомонетник і крадії (паралель із фільмом «Джентльмены удачи»). В останній пісні розповідається про парубка-альфонса, образ якого і сьогодні досить актуальний.

Як відобразив І. Карабиць тексти О. Куліча? Відкривається вокальний цикл словами від автора, пояснюється назва циклу «*Повести, которые состоят из одних названий*». Ці слова виконують функцію оголошення, на зразок веристського театру і комедії масок. Так, опера «Паяци» Р. Леонкавалло починається словами «ведучого» мандрівного балаганного театру, який закликає всіх на прем'єру нової вистави у місті. Цієї традиції дотримуються І. Стравінський («Петрушка») і Д. Шостакович («П'ять романсів на тексти з журналу “Крокодил”»). Вона проступає і у творах І. Карабиця, зокрема у стилістиці вступної фрази: темпова ремарка *Maestoso*; розмовний тип мелодики, побудованої за принципом мелодизації слів і словосполучень: три звуки («*По-вес-ти*») + чотири звуки («*ко-то-ры-е*») + шість звуків («*со-сто-ят из од-них*») + три звуки («*на-зва-ний*»); ритмічна організація мелодичної фрази хореїчного типу, викладеної у поєднанні із тріольністю і пунктирним ритмом. Уся мелодична фраза починається з вершини-джерела *ре* другої октави, захоплюючи тон *до* першої октави і плавно переходячи до тричі повтореного, ніби стверджувального *ля* першої октави. Фортепіанна партія допомагає створити репрезентативний тип оголошення: октавні унісоми, низький регістр, тріольне підкреслення кожного звука акомпанементу.

¹ Разумейко И. Лирика и быт сквозь призму юмора в вокальном цикле «Повести» И. Ф. Карабица / Илья Разумейко // Молоді музикознавці України : тези ІХ Міжнар. наук.-практич. конф. Київ, 26–30 березня 2007 р. – К., 2007. – С. 89–90.

² *Перша пісня «Повесть о хорошем человеке»: «Повесть о хорошем, отзывчивом и душевном человеке, который, хотя и являлся фальшивомонетчиком, был исключительно честным: каждый месяц он печатал только сто тридцать пять рублей и прогрессивку». Друга пісня «Повесть о том, как одна женщина вышла замуж за одного мужчину»: «Повесть о том, как одна женщина вышла замуж за одного мужчину, который любил много курить, а потом за другого, который любил много курить и пить, а потом – за третьего, который любил много курить, пить и играть в карты, и прожила с ним до глубокой старости, потому, что от добра добра не ищут». Третя пісня «Повесть о работе»: «Повесть о работе – металлическом гомосапиенсе, который может заменить труд человека, но не каждого человека, а лишь того, который трудится». Четверта пісня «Повесть о том, как трое неизвестных под покровом ночи забрались в зимнюю квартиру завмага»: «Повесть о том, как трое неизвестных под покровом ночи забрались в зимнюю квартиру завмага и вынесли оттуда ряд очень ценных вещей отечественного и импортного, и импортного производства, но были задержаны и вскоре вместе с завмагом предстанут перед судом». П'ята пісня «Повесть об одном сравнительно молодом человеке»: «Повесть об одном сравнительно молодом человеке, который женился, потому что не хотел по утрам готовить завтрак, а затем развёлся, потому что не хотел готовить два завтрака».*

Першу повість – «**Повесть о хорошем человеке**» – І. Карабиць відділяє від вступу-оголошення темповою ремаркою *Andante*, увиразнюючи у вокальній партії слова («*душевном*», «*Который, хотя и является фальшивомонетчиком*», «*честным*», «*сто тридцать пять рублей*», «*прогрессивку*») шляхом виділення наголошених складів і за допомогою «мандрування» звуків між певним діапазоном інтервалів. Спочатку це рух в обсязі терції (т. 6), кварта (т. 7–8), поступове завоювання октави (т. 8–9), квінти і сексти (т. 10–11), октави (т. 12) і як кульмінаційне завершення пісні – рух до найвищого тону повісті – *фа* другої октави (загальний обсяг останньої фрази – т. 13–17 – становить інтервал децими). Організація матеріалу залежить від обраної ритмічної організації – рух тріолями, який іноді зупиняється четвертями та вісімками. Останнє виконує функцію цезури у повісті. Завершення повісті підкреслюється половинними. Динаміка вокальної лінії має таку драматургію: *forte* – *piano* – *forte*. Від розмовної лексики походить і постійна зміна розмірів: 4/4 (перші 6 тактів) – 3/4 (т. 7–10) – 2/4 (т. 11) – 4/4 (т. 12–13) – 3/4 (т. 14) – 4/4 (т. 15–18). Фактуру фортепіанної партії умовно можна розділити на два типи – акордова (тт. 6–11 та 17–18) і гомофонно-гармонічна із чітко розмежованим унісоном, а іноді й октавним басом і мелодією, побудованою на паралельно терцієвому русі (тт. 12–15). Цим повість кореспондується із плакатно підкресленим вступом-оголошенням. Таким чином, двома типами фактури створюється ефект тричастинної форми повісті при її строфічній будові. У першій частині наявна і фортепіанна двотактова зв'язка. Їй властиве підкреслено концертне звучання: *fortissimo*, акордова фактура, широкий діапазон (до субконтроктави – *ля* третьої октави) і фермата на останньому акорді, тобто певна театральність. «Позитивний» образ фальшивомонетника підкреслений чітко визначеною тональністю – *мі-бемоль мажор*, яка переважає у першій і третій частинах тричастинної форми повісті. Тональність *мі-бемоль мажор* допомагає створити образ ідеальної, добропорядної людини, яка, як з'ясується пізніше, є злочинцем. Зі світлим боком людини пов'язана не тільки тональність *мі-бемоль мажор*, а й тональності субдомінанти *ля-бемоль мажор* і домінанти *сі-бемоль мажор*, які використовуються на словах першої фрази і першої половини другої фрази (тт. 6–9) та на слові «прогрессивка» (останні 16–17 такти). Негативні риси характеру («*являлся фальшивомонетчиком*», «*каждый месяц он печатал только сто тридцать рублей*») підкреслюються нестійкістю тонального устою. Проходить модуляційний етап (тт. 10–15) при повній гармонічній ясності від *ля-бемоль мажору* (т. 5) через низку паралельних тризвуків (кожен з яких подається у кластерному вигляді та у дзеркальному відображенні: тризвуки *до мажору* – *сі-бемоль мажору*; *сі-бемоль мажору* – *до мажору*; *ля мінору*; *ля-бемоль мажору* – *до мажору* – подвійної домінанти *соль мажор*) до другого ступеня. Другий ступінь (*фа мінор*) є мінорною домінантою тональності *сі-бемоль мажор*, *сі-бемоль мажор* як акорд кадансового звороту, своєю чергою, розв'язується в основну тональність повісті *мі-бемоль мажор*.

Таким чином, незважаючи на стислий обсяг повісті – вісімнадцять тактів, – перший номер виконує функцію урочистого відкриття вокального циклу зі вступним розділом. Невідповідністю форми викладу музичного матеріалу з образом злочинця-фальшивомонетника створено фальшивість характеру, досягнуто яскравого пародійного ефекту.

У **другій повісті** – «**Повесть о том, как одна женщина вышла замуж**» – створено образ жінки. Звідси і мрійливо-захоплений, лірико-романтичний характер повісті у ритмі вальсу (за темповою ремаркою). У строфічній формі наявні фортепіанний вступ, три строфи (кожна з них поділяється за музикою на дві фрази), розділ-мораль із двох фраз та фортепіанна постлюдія. Романтичний світ закоханої жінки відтворено вальсовою фактурою й елегійним *ля мінором*, а реальні образи її трьох

чоловіків, їх вад – пристрасстю до випивки, паління цигарок і гри в карти – різким, декламаційно підкресленим звучанням, без чіткої тональної визначеності.

Кожна наступна строфа ускладнюється фактурно і технічно. Перша готується фортепіанним вступом, який є, фактично, введенням в основну тональність *ля мінор* і змалюванням повільного відкриття куліс на театральній сцені, а наступні дві – фортепіанними зв'язками, які виконують функцію введення в новий образ і новий тональний колорит (бемольність, дієзність, білі клавіші) розділів повісті. Якщо в першій – прозорість вальсової фактури (бас – два акорди) і пісенний тип мелодики з гамоподібним пасажем, який у виконанні баритона звучить досить кумедно (пародійність), то у наступних строфах спостерігаємо поступове ускладнення фактури фортепіанної партії (за наявності баса і двох акордів відокремлюється мелодична лінія, яка у третій строфі подвоюється октавно або паралельними терціями). Повернення основної тональності *ля мінор* припадає лише на останній такт повісті (74 такт) у фортепіанній постлюдії.

І. Карабиць удається до засобів, використаних у першій повісті: виділення окремих слів («женщина», «много курить», «который любил много курить и пьет», «любил», «много курить, пьет и играть в карты» та «до глубокой старости»), у яких переважає декламаційність викладу: речитація на одній ноті, розмовність або ніби промовляння окремих фраз, як в останній строфі. Як виняток, слово «любил» має романтичний характер і належить до світу жінки. Таким чином, досить іронічний і тривіальний зміст другої повісті з висновком – «от добра добра не ищут» – є цікавим зразком пародійності у творчості І. Карабиця.

У **третьій повісті «Повесть о рботе»** використано новий тип мелодики, новий принцип побудови у вокальному циклі, які підпорядковуються змісту повісті: зазначена «металевість» підкреслюється застиглістю ритмічних формул як у вокальній, так і у фортепіанній партіях. В останній – рухом вісімками, які беруться лише на слабкі долі (другу й четверту), і трьома вісімками з акцентуванням на кожній другій, а також «вдовбуванням» незмінних акордових сполучень (полізвучань та кластерів: *соль-дієз – до-дієз – мі – сі – ре – соль – сі-бемоль – т. 1-22; соль – до – мі-бемоль – ля-дієз – до-дієз – фв-дієз – ля – т. 23-25; соль-дієз – ля – до – соль – сі-бемоль – мі бемоль – соль-бемоль – т. 26-31*).

Вокальна партія – це лише одна строфа із шести фраз. Кожна з них будується за принципом слова або словосполучень: «Повесть о рботе / металлическом гомосапиенсе, / который может заменить труд человека, / но не каждого человека, / а лишь того, / который трудится». Остання є висновком. Звідси й характерна манера подання – опора лише на два звуки *сі-бемоль* і *ре-бемоль* у різних ритмічних комбінаціях (чверть та дві вісімки, дві вісімки та чверть або дві чверті та чотири вісімки). Мелодизація партії припадає на висновок: розширюється діапазон від терції до квінти. Тобто задіяними лише є чотири звуки – *ля – сі-бемоль – до – мі*.

У **четвертій повісті («Повесть о том, как трое неизвестных под покровом ночи забрались в зимнюю квартиру завмага»)** втілено тему злочину й кари, яка вже звучала у першій повісті циклу. Це приклад яскравої театралізації й унаочнення подій, про які йдеться у тексті, адже драматургія повісті побудована за принципом поступового підведення до «драматичної» розв'язки – судового слідства над крадіями. Йдеться про детективну історію-хроніку. Хоча обсяг повісті лише 29 тактів, вона має чітку строфічну структуру – три великі строфи. Перша «Повесть о том, как трое неизвестных под покровом ночи забрались в зимнюю квартиру завмага» поділяється на дві фрази; друга – «и вынесли оттуда ряд ценных вещей отечественного и импортного (и импортного) производства» є неподільною; третя – «но были задержаны и вскоре вместе с завмагом предстанут перед судом» складається із трьох фраз, відділених цезурами і динамічними ремарками. Таке поєднання

трьох фраз підкріплюється й композиційною будовою повісті: семитактовим фортепіанним вступом, який має зображувальну функцію, створено картину нічного пейзажу й образу крадіїв, які крадькома йдуть до зимової квартири завмага. Основний розділ повісті – вокальна партія і супровід, фортепіанна півторатактова зв'язка і завершальна ключова фраза частини. Цілісність повісті відчувається і завдяки барвам тональностей у партії фортепіано, які нечітко виражені: від мелодичного *ре мінору*, низхідного ходу в басу у вступі, який варіюється у другому двотакті за рахунок зміни спрямування пасажу (замість низхідного – висхідний), до *соль мінору* (т. 12) і низки модуляційних переходів до *ля мінору* та *фа-дієз мінору*. З останнього і розпочинається друга фраза, у якій варіюється матеріал вступу. Далі (з т. 20) у конфлікт із тонічним квартсекстакордом *фа-дієз мінору* вступає квартсекстакорд *фа мажору*, чим спричиняється терпке кластерне звучання. Поява *фа мажору* символізує «позитивне начало» дії судочинства, адже в тексті йдеться про затримання злодіїв і неминуче їх покарання. В останніх чотирьох тактах остаточно закріплюється тональність *до мажор*, яка символізує справедливість. У цьому виявляється шаржоване начало вокального циклу І. Карабиця.

Щодо вокальної партії, то її діапазон охоплює від *до* першої октави – *до* третьої, тобто дві октави. Цей звук символізує і позитивну якість моралі (передбачення *до мажору*). Принцип поступового розгортання матеріалу вперше застосовано в повісті про рббота: від терції (*ре-фа*) до квінти (*фа-до*) у першій фразі та до квартдецими у другій (*фа* першої – *до* третьої – т. 19), що є музичною кульмінацією твору. У вокальній партії застосовано і прийоми для створення ефекту розмовності: тріолі вісімками (тт. 8, 14) і квінтолі шістнадцятими (т. 16). Таку чіткість вимовляння тексту підкреслено й темповою ремаркою – *Andante rubato*.

П'ята повість («Повесть об одном сравнительно молодом человеке») невелика за обсягом (22 такти), у ній продовжено розвиток соціально-родинної теми, розпочатої у другому номері циклу. Якщо у другій повісті є жанрові ознаки вальсу (лірична сфера духовного світу жінки), то тут – ознаки танго як символу чоловічої чарівності й елегантності. Танго виявляється завдяки яскравій ритміці (підкреслюються основні долі розміру 4/4) і басовій лінії – гармонічного фундаменту. Фортепіанна партія доповнює вокальну, у яку проникають інтонації закінчення фраз вокальної партії (тт. 12, 21–22). Ця повість є цілком тональною, чого не можна сказати про попередні частини циклу. Основна її тональність – *мі мінор*. Подальший розвиток спричиняє появу таких тональних барв: *ля мінор* (тт. 12–14), *соль мажор* (т. 15), *сі мінор* (тт. 16–20), *сі мажор* (кадансовий зворот – т. 21) і знову повернення до основної тональності *мі мінор* (т. 22). Вокальна партія складається із двох фраз та чотирьох мотивів. Мелодиці притаманні ознаки аріозності і простого наспівування: широке дихання (інтервальні послідовності: септима – квінта – секунда, тт. 11–12; квінта – кварта – терція – мала нона, тт. 14–17; велика нона – квінта, тт. 18–20 та ін.), рух дрібними тривалостями, який призупиняється наприкінці мотивів довгим звучанням (тт. 4–7: вісімки, тріолі із вісімок – половинна й четвертна). Наведеними засобами у п'ятій повісті змальовано образ тендітного, охайного, самозакоханого юнака, який, як проголошує мораль останніх фраз тексту, «*развѣлся потому, что не хотел готовить два завтрака*». У цьому й полягає сатиричність цієї частини.

Таким чином, у вокальному циклі «Повісті» І. Карабиця розвиваються традиції жанру циклу-сатири, циклу-шаржу.

Невідповідністю змальованого образу реальним постатям, метафоричністю і гіперболізацією зображувальних засобів створено шаржовано-гротескні образи головних героїв: фальшивомонетника, жінки, яка прагне кохання, рббота, крадіїв і завмага, юнака-альфонса.

Мова циклу зумовлена карикатурністю образів: для створення образу, наприклад, робота використано терпкі, дисонантні гармонії й чітку, гостру ритміку, а для чуттєвого світу жінки – вальсовий ритм і польотний тип мелодії при речитативності, дисонантності й відсутності якихось ознак тональності у змалюванні її трьох чоловіків, які п'ють, палять і грають у карти.

Хоч у кожній повісті розкривається окрема проблема, вона є складовою всього вокального циклу, адже тут наявна і певна тональна драматургія циклу: перша пісня – переважання *ре мінору*, друга – *ля мінору*, третя – кластерність квартсекстакордів *фа-дієз мінору* та *фа мажору*, четверта – *ре мінор*, п'ята – *мі мінор*. Для повчальності автор виділяє і наголошує певні слова, а також підкреслює фразу-мораль.

Отже, сатиричною спрямованістю сюжетної фабули, проблемою духовності сучасної людини, подібністю музичних образів підтверджується спадкоємність традицій у творчості композиторів різних поколінь в українській музиці останньої третини ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берегова О. М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя / Олена Берегова. – К. : НПУ, 1999. – 141 арк.
2. Берегова О. М. Стильова 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. – К. : Центрмузінформ, 2003. – С. 108–119.
3. 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. – К., 2000. – 204 арк.
4. 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. – К., 2005. – 178 арк.
5. Галузевська О. М. Духовний простір Сходу у творчості Івана Карабиця / Галузевська Олена // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність. – К., 2010. – С. 299–312.
6. Галузевська О. М. Зображення композиції як засіб оптимізації орієнтування виконавців у творі (на прикладі ораторії І. Карабиця «Заклинання вогню») / О. Галузевська // Науковий вісник Національної музичної академії України імені. – Вип. 47 : Виконавське музикознавство. – Кн. 11. – К., 2005. – С. 146–153.
7. Галузевська О. М. Розвиток теми «історія й особистість» у вокальному циклі І. Карабиця «На березі вічності» / О. Галузевська // Теоретичні та практичні питання культурології. – Вип. XXIII, ч. 2. – Мелітополь, 2007. – С. 29–33.
8. Єрмакова Г. Іван Карабиць / Галина Єрмакова. – К. : Муз. Україна, 1983. – 48 с.
9. Зошенко, Михайл Михайлович [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> – Дата доступу: 10.05.2015.
10. Ильф и Петров [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> – Дата доступу: 10.02.2015.
11. Карабиць І. І. «Київські фрески» Івана Карабиця в аспекті синтезу мистецтв : наук. робота ... магістра муз. мистецтва / Карабиць Іванна Іванівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – 87 арк.
12. Карабиць І. Список творів / Іван Карабиць. – К. : Центрмузінформ, 2005. – 99 с.
13. Конькова Г. На березі життя / Г. Конькова // Музика. – 2004. – № 3. – С. 9–11.
14. Конькова Г. Нове слово в жанрі мюзиклу / Г. Конькова // Культура і життя. – 2004. – 1 грудня.

15. 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. – 230 с.

16. 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. – К. : Центрмузінформ, 2003 – С. 59–69.

17. Разумейко І. Лирика и быт сквозь призму юмора в вокальном цикле «Повести» И. Ф. Карабица / Илья Разумейко // Молоді музикознавці України : тези ІХ Міжнар. наук.-практич. конф.. Київ, 26–30 березня 2007 р. – К., 2007. – С. 89–90.

18. Савчук І. Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця / І. Савчук // 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. 125–135.

19. Степанченко Г. Неспокій душі / Г. Степанченко // 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. 38–43.

20. Терещенко А. К. «Київські фрески» І. Карабиця: задум-втілення-виконання / А. Терещенко // Музика. – 1986. – № 4. – С. 1–3 – (Трибуна музикознавця).

21. 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. – К., 1984. – 186 л.

22. Яремчук Н. Н. Комунікативна функція та засоби її втілення на прикладі концерту для оркестру № 3 «Голосіння» І. Карабиця : дипломна робота / Яремчук Назарій Назарович / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К, 2001. – 70 арк.

Гуркова О. М. Сатирична спрямованість вокального циклу «Повісті» Івана Карабиця. Розкрито особливості жанру сатири в українській традиції на прикладі вокальних циклів «Повісті» І. Карабиця, наголошено, що сатиричною спрямованістю сюжетної фабули, проблемою духовності сучасної людини, подібністю музичних образів підтверджується спадкоємність традицій у творчості композиторів різних поколінь в українській музиці останньої третини ХХ століття.

Ключові слова: сатира, карикатурність, афористичність мови.

Гуркова О. М. Сатирическая направленность вокального цикла «Повести» Ивана Карабица. Раскрыты особенности жанра сатиры в украинской традиции на примере вокальных циклов «Повести» И. Карабица, отмечено, что сатирической направленностью сюжетной фабулы, проблемой духовности современного человека, сходством музыкальных образов подтверждается преемственность традиций в творчестве композиторов разных поколений в украинской музыке последней трети ХХ века.

Ключевые слова: сатира, карикатурность, афористичность языка.

Hurkova O. M. Satire in the Vocal Cycle “Tales” by Ivan Karabyts. The article discloses the features of the satirical genre in the Ukrainian tradition on the example of the vocal cycle “Tales” by I. Karabyts. It is emphasized that the satirical thrust of the plot, the spiritual problem of the modern man, and the similarity of musical images confirmed the continuity of traditions in the works of composers of different generations of Ukrainian music in the last third of the twentieth century.

Keywords: satire, caricature, aphoristic language.