

## В. О. РАКОЧІ

**Ракочі Вадим Олександрович**, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, викладач циклової комісії «Музично-теоретичні дисципліни» Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра (Львів, Київ, Україна).

Orchid ID: <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

## ТРАДИЦІЙНЕ І НОВАЦІЙНЕ В ОРКЕСТРУВАННІ ТРЕТЬОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ОРКЕСТРУ «ГОЛОСІННЯ» ІВАНА КАРАБИЦЯ

Розглянуто оркестрування Третього концерту для оркестру «Голосіння» І. Карабиця. Увагу сконцентровано на поєднанні традиційного і новаційного – у такий спосіб композитор переосмислює прийоми викладу в оркестрі. Як наслідок, зазначені трансформації відбивають оригінальне авторське прочитання жанру, проявом якого стає особливо широке трактування іманентно притаманної жанру концерту для оркестру синтетичності. Її ознакою є звернення (у рамках концерту для оркестру) до жанрів інструментальної музики для одного виконавця, різних за виконавським складом і чисельністю камерних об'єднань, *concerto grosso* та інструментального концерту. Зокрема, йдеться про посилення опозиційності не лише груп виконавців (жанрова ознака *concerto grosso*), а й солістів і оркестру завдяки опорі на різний характер експонування матеріалу чи залучення дзвіночків або туби для сольовання, загалом рідкісних у цій ролі (жанрові ознаки сольного інструментального концерту).

Поєднання традиційного та новаційного позначається й на складі оркестру (парний із великою ударною групою), і трактуванні ударних інструментів (мелодична, семантична, формотворча та інші функції). Підкреслено, що «ударноподібне» трактування, яке І. Карабиць не раз застосовує в концерті, призводить до якісної трансформації інструментів: утрати властивого їм тепла тембру (струнні) чи нівелювання неповторності кожного тембру (духові). Виявлено ускладнення семантики за кожної репетиції ритмічних, інтонаційних і тембрових формул. Зауважено своєрідне переосмислення барокової традиції суміщати функції соліста і капельмейстера завдяки особливому – авторському – підходу, проявом якого стає сольовання дзвіночків, які особисто зробив І. Карабиць.

У висновках зазначено, що в оркеструванні концерту об'єктивне і традиційне діалектично поєднуються з суб'єктивним та індивідуальним. Акцентовано важливість оркестрування як засобу музичної виразності в контексті мистецьких тенденцій ХХ століття.

**Ключові слова:** Концерт «Голосіння» Івана Карабиця, концерт для оркестру, оркестрування, жанровий синтез.

**Актуальність дослідження.** Поєднання різних стилів і видів мистецтва є настільки поширеним у ХХ столітті, що міжстильовий і міжвидовий синтез слід визнати однією з основних ознак сучасної культури. Звісно, синергія кількох начал проявлялася й раніше: можна вказати на мазурки Ф. Шопена, які отримали нове життя на блискучій паризькій сцені, рапсодії Ф. Ліста, котрі втілили ідіоми націо-нального мистецтва у музичних жанрах і формах ХІХ століття, неймовірно за силою художньої переконливості поєднання рис класичного і романтичного стилів в оркестрі Й. Брамса... Отже, до початку ХХ століття були всі передумови для подальших творчих експериментів, що давали змогу поєднати різні часи, підходи й стилі. Згадаймо синергію джазу і класичного мистецтва, відродження жанрів старовинної музики і їхнє нове прочитання за інших історичних умов.

Викладене безпосередньо стосується жанру сольного інструментального концерту – шанованого й незмінно популярного серед композиторів і публіки з кінця ХVІІ сторіччя. У ХХ столітті митці шукають нові інструменти чи їхні комбінації для солювання, переглядають взаємодію між позаоркестровим та оркестровим солістами, експериментують зі складом оркестру – трансформація жанру триває безперервно. Прикладом чи не найрадикальнішого прочитання барокової традиції у ХХ столітті в жанрі концерту є, мабуть, концерт для оркестру. Першим таку назву використав П. Хіндеміт 1925 року, очевидно надихнувшись «Концертом у старовинному стилі» М. Регера (його було написано двома десятиліттями раніше) і творами барокових композиторів у жанрі *concerto ripieno* – фактично, старовинного «оркестрового концерту без постійних солістів».

Концерт для оркестру швидко поширювався, до нього зверталися найвідоміші композитори ХХ століття: М. Тіппет, А. Казелла, Б. Барток, З. Кодай, В. Лютославський, А. Ешпай і багато інших. В останній третині віку цим жанром зацікавились і українські митці: на початку 1970-х написано Концертино для струнного оркестру О. Зноско-Боровського і «Карпатський концерт» М. Скорика, а протягом 1980-х – три концерти для оркестру Івана Карабиця.

Лише в останні десятиліття дедалі активнішою стає зацікавленість науковців концертами І. Карабиця. Попри неодноразові звернення до цих творів у кількох розвідках та їхній аналіз у багатьох аспектах, особливості оркестрування концертів і поєднання традиційного та новаційного саме в оркестрі залишаються мало висвітленими. Цим зумовлено актуальність пропонованої статті.

**Аналіз останніх публікацій.** О. Гуркова пов'язує стильове новаторство І. Карабиця в жанрі концерту зі «зверненням до музики попередніх епох та стилів і співзвучне стильовим явищам часу з приставкою “нео”»<sup>1</sup>. О. Берегова звертає увагу на значення полістилістики, «елементи “інструментального театру”» та особливості трактування музичної форми композитором<sup>2</sup>. Н. Скворцова, аналізуючи трактування

---

<sup>1</sup> Гуркова О. М. Творчість Івана Карабиця у дзеркалі епохи (кінець 1960-х – 1990-ті роки) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 120. Київ, 2017. С. 284.

<sup>2</sup> Берегова О. М. Творча особистість Івана Карабиця та її роль у формуванні сучасних мистецьких шкіл України // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 74: Естетика і практика мистецької освіти: зб. ст. / ред.-упоряд. О. М. Ващук. Львів: СПОЛОМ, 2008. С. 54.

українськими композиторами голосіння, визначає підхід І. Карабиця як «філософський аналіз-роздум»<sup>1</sup>. Дослідження символіки в Третньому концерті, особливості трактування композитором знакових тем (зокрема «теми-хреста») і проблеми покаяння виконано Б. Янюк<sup>2</sup>. І. Пясковський виявив і окреслив «семіотичні знаки “нео-класицизму” (“необароко”), “неофольклоризму”, індивідуально-стильової спадкоємності в Концерті для оркестру № 3»<sup>3</sup>. Л. Кияновська у монографії, присвяченій життю і творчості І. Карабиця, усебічно досліджує історичний і політичний контекст народження Третнього концерту, аналізує світогляд митця та відзначає особливості трактування музичної форми, проте особливості викладу в оркестрі спеціально не вивчає<sup>4</sup>. Слід підкреслити, що у пропонованих розвідках Третнього концерту оркестр згадується лише побічно, хоча й регулярно наголошується на його виражальних властивостях.

Серед нечисельних праць, присвячених засадам оркестрування І. Карабиця, слід вказати на статті В. Задерацького та С. Турнеєва. В. Задерацький присвятив роботу загальній характеристиці оркестрового стилю І. Карабиця. Він підкреслює, що в основі мислення І. Карабиця «лежить “академізм” як відчуття рівноважного засвоєння того, що витікає з глибин історичної традиції мистецтва й одночасно з посилення інноваційних спалахів»<sup>5</sup>. Бачиться, що така оцінка справді точна й може бути екстрапольована на більшість творів композитора, а також втілюється у фортепіанних, камерних та оркестрових композиціях. Із таким підходом корелює й думка С. Турнеєва, який вказує на «оркестрове» трактування композитором фортепіано та інших музичних інструментів<sup>6</sup>.

Опора на лінійність тематичного розгортання<sup>7</sup> очевидно віддзеркалюється в підході І. Карабиця до викладу в оркестрі: частій опорі на особливу політембровість. Композитор віддає перевагу не мікстам (коли відокремити на слух кожен барву важко), а одночасному поєднанню кількох незалежних горизонтальних ліній, експонованих окремими інструментами чи їхнім комбінуванням. Коріння такого підходу слід шукати ще в оркестрі Г. Малера. Останній пропонує розуміння «оркестру-якоб'єднання-солістів», що співіснує, а часом і замінює (наприклад, в обох *Nachtmu-*

---

<sup>1</sup> Скворцова Н. Жанр голосіння у дзеркалі композиторських пошуків сучасності // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 111: Принципи організації руху в музичному творі. Київ, 2014. С. 37.

<sup>2</sup> Янюк Б. М. «Голосіння» Івана Карабиця у контексті академічної ідеї покаяння в музичному мистецтві кінця ХХ століття // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність. Київ, 2010. С. 313–331.

<sup>3</sup> Пясковський І. Б. Семіотична система Концерту для оркестру № 3 («Голосіння») Івана Карабиця // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 31: *Vivere memento*. Київ, 2003. С. 67.

<sup>4</sup> Кияновська Л. О. Сад пісень Івана Карабиця. Київ: Дух і літера, 2017. 288 с.

<sup>5</sup> Задерацький В. В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 31: *Vivere memento*. Київ, 2003. С. 47.

<sup>6</sup> Турнеєв С. П. Темброве мислення Івана Карабиця (на прикладі Концерту № 3 для оркестру «Голосіння») // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. на честь 55-річчя Л. В Шаповалової. Вип. 29. Харків: «С.А.М.», 2010. С. 246–254.

<sup>7</sup> Задерацький В. В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 31: *Vivere memento*. Київ, 2003. С. 50.

*siken* із Сьомої симфонії) «оркестр-як-єдине-ціле»<sup>1</sup>. Основу малерівського оркестру становлять солісти з будь-якої інструментальної групи та «ансамблі-в-оркестрі» – короткотривалі й гнучкі за складом об'єднання з двох-дев'яти виконавців. Таке розуміння оркестру мало значний вплив на його еволюцію у ХХ столітті, підготувало ґрунт для народження жанрів концерту для оркестру (П. Хіндеміт, М. Тіппет), камерної симфонії (А. Шенберг, А. Веберн, Ф. Шрекер), симфонії-концерту (К. Шимановський, С. Прокоф'єв, І. Шамо, Г. Ляшенко). Очевидно, що таке розуміння оркестру віддзеркалилося в оркеструванні І. Карабиця. Отже, попри численні розвідки, увага, приділена оркеструванню концерту, дотепер залишається нечастою.

**Мета статті.** Дослідити оркестрування Третього концерту для оркестру «Голосіння» І. Карабиця і визначити сфери поєднання традиційного та новаційного в оркестрі.

**Виклад основного матеріалу.** Розмірковуючи щодо прояву синтезу в оркеструванні концерту, насамперед слід вказати на можливості, які закладено у концепції жанру концерту для оркестру. І. Савчук справедливо зазначає, що «у творчості Івана Карабиця концерти для оркестру посідають особливе місце оригінальних жанрових експериментів»<sup>2</sup>.

Три звернення Майстра до жанру впродовж восьми років (Перший концерт – 1981, Другий – 1986, Третій – 1989) свідчать про неабияку зацікавленість. Підстав для цього, мабуть, було кілька, проте основною бачиться іманентна гнучкість жанру, який дає можливість утілити крізь призму неосяжних глибин великого симфонічного оркестру практично всю палітру інструментальної музики.

По-перше, солоспів. Концерт починає абсолютне соло дзвіночків, звуки яких, неясні в інтонаційному плані, тремтячі й вібруючі, ніби окреслюють межі двох світів: минулого й сучасного, потойбічного і реального, мертвого і живого. Підкреслена відсутність будь-якого супроводу виводить тембр на найвищу ціннісну сходинку, і слухач інтерпретує зміст цього ледь чутного передзвону залежно від того, що він зміг і захотів почути.

По-друге, камерна музика – різноманітні за складом «ансамблі-в-оркестрі», які є чи не найважливішим структурним елементом концерту для оркестру. Залежно від художньої мети композитор утворює потрібний йому смисловий акцент, виділяє ту чи іншу комбінацію інструментів, формує не лише сонорні, а й темброві згущення та розрідження. Наприклад, струнний квартет (цифра 1). Маючи на меті підготувати слухача до відповідного образного ряду твору й налаштувати його на певну атмосферу, І. Карабиць обирає для цього ансамблю низькі струнні інструменти, ніби «змістивши» струнний квінтет на одну сходинку вниз і відмовившись від найсвітлішої партії першої скрипки. У такий спосіб увага зосереджується на загрозливому й потенційно небезпечному регістрі – низький регістр відіграє і формотворчу функцію, обрамляючи концерт на початку і в кінці. Ефект посилює вільне у ритмічному плані *pizzicato* віолончелі: на мить його спалах (прискорення у поєднанні з *crescendo*) матеріалізується, стає фізично відчутною загрозою. Однак цей епізод такий нетривалий (один такт), що за мить перетворюється на жахливий спомин, який, проте, відтепер не полишає підсвідомість. В останньому розділі твору ситуація інша: виснажені виконавці утворюють

---

<sup>1</sup> Rakochi V. The “Orchestra of Soloists” in Mahler’s *Nachtmusik* // Principles of Music Composing: Orchestra in Contemporary Contexts. XIX. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2019. P. 85.

<sup>2</sup> Савчук І. Б. Іван Карабиць – спроба наближення до розуміння // Карабиць І. Ф. Три концерти для оркестру [Партитура]. К.: Муз. Україна, 2013. С. 7.

нечіткий, ритмічно та інтонаційно розмитий кластер, нескінченно повторюючи низхідну ре-мінорну гаму. Віолончелі й контрабаси непорушно тримають квінту *ре-ля*: минуле так і не відпускає, тисне.

По-третє, *concerto grosso*, в основі якого – протиставлення кількісно більшої і меншої солюючих груп виконавців. Утім цей прийом також переосмислюється, адже опозиція може підкреслюватися не лише неоднаковим числом виконавців і різними тембрами, а й опорою на різні принципи виконання, регістри, динаміку тощо. Наприклад, у цифрах 14–15 музичний матеріал експонують майже виключно струнні інструменти, представлено усі п'ять груп. Це формує тепле, насичене, щільне звучання, де відчутна значна «маса» тембрів, акцентується лінійність викладення. Барви інструментів близькі, майже зливаються. У цифрі 16 матеріал передається шістьом виконавцям групи дерев'яних духових інструментів на тлі фігураційного фону арфи. Контраст посилюється значною індивідуалізацією матеріалу у двох парах: дві флейти і два кларнета утворюють ритмічний фон, який відтіняє мелодію, експоновану першим фаготом і першим гобоєм (імітація). Отже, це об'єднання інструментів кількісно менше, тембрально і структурно неоднорідне. Використання низки прийомів музичної виразності уможливорює дуже глибокий контраст між двома групами, мета якого – підкреслення напруженості атмосфери й драматичності подій, що стрімко розгортаються, стискаючи час, спрямований до катастрофічного обриву: адже надалі трагічність лише поглиблюватиметься.

По-четверте, сольний інструментальний концерт. Останнє є найбільш цікавим, адже в рамках концерту для оркестру ознаки жанру вкрай мінливі через почергове солювання різних інструментів і незчисленні варіанти їхнього комбінування. У цифрі 6, наприклад, чуємо «мініконцерт» для кларнета з оркестром: на користь цього свідчить не тільки факт солювання окремого інструмента, а й особлива експресія матеріалу та підкреслена технічність викладу. Втім межі жанру концерту для оркестру досить широкі й дозволяють швидко трансформувати *solo* кларнета на *solo* групи дерев'яних духових інструментів: залучено всі чотири родини (такт до цифри 8). Таке оркестрування утворює темброве згущення, виразність якого не поступається сонорним ущільненням. Подібний ефект виникає у цифрі 19, коли чотири валторни і два фагота утворюють кластерні згустки. Однак цього разу звукове і темброве нашарування взаємопосилуються.

Секстет виконує важливу драматургічну функцію, обриваючи драматичну кульмінацію. Схожий ефект М. Скорик використав у Концерті для оркестру «Карпатському», зробивши неймовірно емоційний наголос на унісоні. І. Карабиць дещо зміщує акцент: у малосекундовому кластері втілені тисячі *lamento*. Звідси – накладення секунд, тихі поодинокі включення інструментів і нескінченна пустота довкола... Слід вказати й каденцію ударних інструментів (цифра 31), які знеособлюють і «роботизують» завдяки відмові від висотного інтонування остинатну ритмічну фігуру другої частини (чотири шістнадцятки, пауза, шість шістнадцяток, пауза, дві шістнадцятки, пауза, шість шістнадцяток, пауза).

Таким чином, кожне відхилення у жанр інструментального концерту (для одного чи кількох солістів) має очевидну художню мету. Для солювання І. Карабиць залучає як умовно традиційні інструменти на кшталт кларнета, флейти, окремих струнних чи фортепіано, так і не надто поширені у цих ролях ударні інструменти (цифра 31) чи тубу (цифра 28), наголошуючи на цілковитій рівнозначності кожного виконавця оркестру, виявляючи усі, навіть найбільш «темні» сторони та найглибше заховані

виражальні, драматургічні й семантичні функції кожного інструмента. Композитор увиразнює виклад також крізь призму синтезу різних начал не лише в інтонаційній і ритмічній площинах, а й в оркеструванні, проявляє особливу пристосованість оркестру ХХ століття для трансформацій. Цей підхід укотре підтверджує спадкоємність щодо малерівського «оркестру солістів».

Слід звернути увагу на оркестровий склад. І. Карабиць не вдається до крайнощів і оркестр не є ані велетенським, ані камерним. Він парний, як у значній кількості творів кінця XVIII–XIX століть, проте з великою ударною групою, що загалом притаманне багатьом композиціям ХХ–XXI століть – від І. Стравінського й Дж. Гершвіна до О. Мессіана й М. Скорика. Це уможливило появу жорсткого звучання не лише завдяки ритмічним зсувам чи напруженим дисонансам, а й акцентним дублюванням, які утворюють, насамперед, саме ударні інструменти, додаючи викладенню особливої рельєфності (кульмінація у цифрі 18, акцентне підсилення литавр у цифрі 20, дерев'яних коробочок у цифрах 21–22, дзвони у цифрі 28 тощо). Значна кількість таких прикладів свідчить про особливе місце, яке займає ця група у творі. Новаційним видається підкреслена поліфункціональність інструментів у концерті І. Карабиця, аналогії якій непросто знайти.

По-перше, ударні трактуються близько до методики М. Скорика в «Карпатському» концерті. У І. Карабиця ударні так само виступають носіями архаїчного, «дикунського» світу, пропонуючи хаотичні, ритмічно варійовані послідовності ударів, ніби наголошуючи на своїй некерованості, непідпорядкованості жодним людським законам (наприклад, том-томи у цифрі 5 на тлі витриманих нот у духових чи абсолютні *solі* литавр, малого барабана, бонго і тамтама у цифрах 31 та 36). У цьому ж контексті слід вказати на кульмінацію в цифрах 17–19 (перше проведення «теми хреста» всім оркестром). Литаври не замовкають ні на мить, повторюючи лейтритм частини шістнадцятками. За рахунок сильної вібрації, яка притаманна цьому інструменту, звуки не надто чіткі. Однак саме певна «розмитість» додає жахливості звучанню, яке лунає ніби з самих глибин Космосу, протистоячи величному викладенню «теми хреста» (очевидно домінує тембр струнних).

По-друге, ударні можуть виступати як мелодичні інструменти – зауважимо на рідкісному точному дублюванні мелодії у литавр і віолончелей у цифрі 29. Експонування тематичної поспівки у литавр зустрічається в музиці ХХ століття (наприклад, у І частині П'ятої симфонії Г. Малера), проте оркестрування мелодії в такий спосіб дозволяє поєднати непоєднуване. Точне дублювання могутнього та інтонаційно нечіткого (через перманентне тремтіння поверхні) ударного інструмента порівняно слабким, а, головне, зовсім іншим за природою інтонування і роллю в оркестрі тембром віолончелі створює цілком несподіваний ефект. Його слід визначити як *міжестетичний мікст*, коли не лише поєднуються тембри, а втілюється синергія різних засад, підходів, концепцій світобачення.

По-третє, «ударноподібний» підхід до струнних чи духових інструментів. Прикладів схожої трансформації можна знайти чимало у музиці ХХ століття – трактування фортепіано у Першій симфонії Д. Шостаковича й бартоківське *pizzicato*, вдаючись до якого, струну слід щипати з такою силою, щоб вона вдарила по грифу (фінал

Четвертого струнного квартету Б. Бартока)<sup>1</sup>. Через поширеність даного прийому струнні інструменти в концерті І. Карабиця втрачають притаманну їм мелодичність і наспівність, перетворюючись на жорстких і бездушних роботів, які повторюють на одній ноті остинатну ритмічну формулу без права й можливості привнести до неї свої природні «чесноти». Наприклад, у цифрі 20 короткі малотерцеві ходи у других скрипок на тлі різкої квати у перших нагадують поспівки головної теми Другої сонати Ф. Шопена сі-бемоль мінор (цікаво, це свідомо чи підсвідомо алюзія?). Ця по-співка, перманентно змінюючи інтервальний склад, надалі перетворюється на ритмічний фон (механістичний ефект якого посилює неблаганне акцентне дублювання дерев'яних коробочок) мелодії у альтів. Змін зазнають і духові інструменти: початок II частини – труби і тромбони презентують її ритмоформулу на одній ноті, без інтонаційного розвитку. Такий же ефект і у цифрі 34. Це робить виклад «неживим». Тож «ударноподібність» стає синонімом негативного, чужого й потойбічного. Вона модифікує виражальні властивості інструментів, призводить до нівелювання чи цілковитої втрати їхніх тембрових, а ширше, – якісних характеристик.

Новаційність в оркеструванні концерту має ще один майданчик прояву – *ostinato*. Цей композиційний прийом, міцно пов'язаний зі старовинними музичними жанрами (варіації на *basso ostinato*, чакона, пасакалія), отримує нове життя у творах ХХ століття, до того ж оркестр відіграє найважливішу роль у сучасному прочитанні *ostinato*. У «Болеро» М. Равеля чи I частині Сьомої симфонії Д. Шостаковича саме переоркестрування – перманентне оновлення палітри тембрів за незмінності музичного матеріалу – дозволяє поєднати повторення і розвиток. І. Карабиць у Третньому концерті пропонує свою версію переосмислення *ostinato*: ускладнення повторення завдяки нашаруванню кількох змістових пластів.

Композитор використовує два способи для цього. Перший: наділення повторення матеріалу функцією другого плану (перефразовуючи термін В. Протопопова і В. Бобровського щодо «форми другого плану»). Такий ефект виникає при згаданому вище експонуванні литаврами лейтритму на тлі «теми хреста» (струнні інструменти, надалі струнні та духові, цифри 17–19). Ритмічна формула звучить не надто чітко. Втім ці глухі звуки стають знаковими для фактичного руйнування величності інтонації і такої трансформації «теми хреста», за якої вона пориває із високою хоральною семантикою й перетворюється на непереборну силу. Оркестрове *crescendo* до-датково посилює ефект, і «тема хреста» викликає фізичне відчуття жаху.

Спосіб другий: зміна ролі інструмента у процесі повторень певної послідовності (ритмічної, мелодичної, тембрової чи їхнього поєднання). Яскравим прикладом є трансформація дерев'яних духових інструментів (цифри 3–5). Перша флейта експонує тремолоючий фон (мала терція, яка не раз повторюватиметься іншими інструментами й надалі, наприклад, цифра 20 у струнних інструментів). За кілька тактів фон охоплює дві октави й до флейти приєднується перший гобой. Поступово вступають інші інструменти, що інтенсифікуює розгортання матеріалу і сприяє тембровому згущенню (цифра 4 – флейта, гобой і кларнет).

Поліметричні перегукування й накладання секунд і септим утворюють новий – відчутно більш інтенсивний, напружений і різноманітний завдяки багатшаровості

---

<sup>1</sup> Водночас потрібно наголосити на тому, що назва прийому насправді не надто точна: Г. Малер використав його набагато раніше у III частині Сьомої симфонії (401 такт) з авторською приміткою щодо виконання цього *pizzicato* – «так, щоб струна вдарила по дереву».

викладення – варіант тремолоючого фону (цифра 4). Однак це не остаточне перетворення матеріалу: з секунд, малої терції і септими в партіях флейти та гобоя народжується більш чітка в інтонаційному і більш стабільна в ритмічному плані поспівка (цифра 5), яку можна визначити як «передмелодію». Нарешті, останнім етапом стає експонування власне мелодії кларнетом (цифри 6–7), інтонаційним, ритмічним і тембровим витоком котрої стає весь проаналізований епізод. У такий спосіб принцип повторення поєднується з розвитком: «ускладнені повторення» втілюють мелодичні, ритмічні й темброві трансформації. Останні мають особливе значення, адже саме оркестрування дозволяє втілити усі зазначені вище прийоми. Отже, принцип *ostinato* очевидно розвивається творчою фантазією Майстра, завдяки чому виявляються його нові грані.

Важливою сферою поєднання традиційного та новаційного є особливі прийоми звуковидобування. Згадаємо *glissando* в партіях струнних (цифра 3). Такий тембровий ефект розосереджує виклад, позбавляє його точної звуковисотної опори. Однак особливо виразним є *glissando* флажолетами у скрипки *solo* в цифрі 2. Тендітні, ледь чутні у високому регістрі поспівки набувають завдяки глісандуванню позаматеріального характеру. Скрипка *solo* презентує лейтінтервали всього твору – малу секунду і малу терцію. Тому використання *glissando* у такий драматургічно важливий момент першого експонування інтонаційного зерна концерту стає семантично значущим: втілюються непевність і невідомість відповідей на запитання, які ставить композитор.

Інший приклад оновлення традиційних прийомів – позначення *solo*. Його вживання стосовно духового чи струнного інструмента є дуже поширеним способом підкреслити максимальну виразність експонованого музичного матеріалу. Цей термін можна використати й щодо «ансамблів-в-оркестрі»<sup>1</sup>. Водночас дуже незвичним стає термін *solo* для групи струнних, що не раз зустрічається в концерті І. Карабиця (цифри 3, 20 тощо). Очевидно на меті є виділення скрипок, альтів чи віолончелей у рамках концепції жанру концерту для оркестру, коли солювати може не лише кожний інструмент, не лише ансамбль кількох інструментів, а й уся група. Термін *solo* застосовується у цьому випадку не в прямому сенсі, а трактується як емоційний акцент для диригента і виконавців.

Завершуючи аналіз оркестрування Третього концерту для оркестру «Голосіння» І. Карабиця, потрібно згадати ще один приклад переоцінки традиції: включення елементів перформансу. Яскравим зразком стає перевтілення диригента на соліста наприкінці концерту і тривала постлюдія піаніста й дзвіночків на тлі витриманого звука в оркестрі та рідкісних включень-споминів інших виконавців. Як зазначають дослідники<sup>2</sup>, це є проявом барокової традиції поєднання функцій капельмейстера і соліста. Утім, розвиваючи цю справедливу думку, слід зазначити особливо сильний у цьому розділі концерту прояв авторського – неповторного – прочитання жанру й

---

<sup>1</sup> «Ансамбль-в-оркестрі» – термін, пропонується для поєднання кількох солістів, виділених на короткий час композитором серед усіх оркестрантів. Прийом набув значного поширення у ХХ столітті. Укажімо на другу *Nachtmusik* з Сьомої симфонії Г. Малера – своєрідний «мандоліновий ансамбль» у цифрах 197–200 або ансамбль дерев'яних духових інструментів на початку Концерту для оркестру «Карпатський» М. Скорика. Дуже схожі поєднання зустрічаються й у концертах для оркестру І. Карабиця.

<sup>2</sup> Наприклад, О. Берегова. Див.: Берегова О. М. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2015. Ч. 2. С. 54.



наголосити на тому, що постлюдія стає майданчиком узагальнення традиційного (барокового) і новаційного (індивідуального) начал. Для барокової музики пропонується індивідуальність авторського мовлення значно менш притаманна, ніж мистецтву ХХ століття. Тож характерний для епохи бароко синтез функцій виконавця і капельмейстера тут отримує цілком новий зміст. Заключний розділ концерту стає квінтесенцією авторського прочитання жанру, фізична присутність якого проявляється завдяки дзвіночкам, які, за словами Маріанни Копиці – дружини І. Карабиця – композитор виготовив особисто. Тож їхнє *solo* на початку і в кінці концерту виступає не лише формоутворювальним чинником, а, головне, – післямовою Майстра.

**Висновки.** Упродовж майже столітнього існування жанру концерту для оркестру не припиняється творчий пошук композиторів і переосмислення канонів задля «наближення до розуміння»<sup>1</sup>. Перегляд традиційних прийомів викладу в оркестрі та їхня авторська переоцінка з позицій сьогодення відіграє ключову роль у синтезі різних начал, стильових напрямків, жанрових різновидів. Третій концерт для оркестру «Голосіння» І. Карабиця стає одним із найбільш художньо переконливих прикладів утілення цієї тенденції в українській симфонічній музиці кінця ХХ століття. Згідно з пропонуваною класифікацією жанру концерту для оркестру<sup>2</sup>, розрізняють *міжстильовий* (П. Хіндеміт, Г. Петрассі, М. Тіппетт – на першому плані синергія різних стильових епох) і *міжжанровий* типи (З. Кодай, Б. Барток, Р. Щедрін, М. Скорик – головною рушійною силою виступає поєднання різних форм музичного мистецтва). Третій концерт І. Карабиця більшою мірою тяжіє до першого типу. Проте особливим його робить своєрідність наголосу на фольклорних витоках: вони проявляються не у самому факті використання української народної пісні «Ой засвіти, місяцю», а в способі її експонування. Мелодію першоджерела, яка не є плачем і не звучить загалом тужливо (дорійський лад), на початку й у кінці концерту огортає скорботний передзвін інструмента, зробленого композитором власноруч. Цей приклад, а також проаналізовані вище прочитання І. Карабицем традиції суміщення функцій капельмейстера і соліста, інтерпретація групи ударних інструментів, трактування жанру свідчать про перманентне поєднання традиційного та новаційного. В оркеструванні концерту, ускладненому часовими, стильовими, тембровими, інтонаційними алюзіями і максимальною персоніфікацією викладення, об'єктивне минуле і традиційне – плин часу, історія народу, доля – діалектично сполучаються із суб'єктивним сучасним та індивідуальним – авторським ставленням до подій, їхнім переосмисленням і, оче-видно, покаючим від імені нас усіх.

*Стаття надійшла до редакції 10.07.2020 року*

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2015. № 2. С. 46–61.

---

<sup>1</sup> Савчук І. Б. Іван Карабиць – спроба наближення до розуміння // Карабиць І. Ф. Три концерти для оркестру [Партитура]. К.: Муз. Україна, 2013. С. 5.

<sup>2</sup> Rakochi V. Genesis of the Concerto for Orchestra // Journal of History Culture and Art Research. 2020. № 9(1). P. 283.

2. Гуркова О. М. Творчість Івана Карабиця у дзеркалі епохи (кінець 1960-х–1990-ті роки) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 120. Київ, 2017. С. 275–290.
3. Задерацкий В. В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 31: *Vivere memento*. Київ, 2003. С. 44–59.
4. Кияновська Л. О. Сад пісень Івана Карабиця. Київ: ДУХ і ЛІТЕРА, 2017. 288 с.
5. Пясковський І. Б. Семіотична система концерту для оркестру № 3 («Голосіння») Івана Карабиця // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 31: *Vivere memento*. Київ, 2003. С. 59–69.
6. Савчук І. Б. Іван Карабиць – спроба наближення до розуміння // Карабиць І. Ф. Три концерти для оркестру [Партитура]. К.: Муз. Україна, 2013. С. 5–7.
7. Скворцова Н. Жанр голосіння у дзеркалі композиторських пошуків сучасності // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 111: Принципи організації руху в музичному творі. Київ, 2014. С. 33–40.
8. Турнеєв С. П. Темброве мислення Івана Карабиця (на прикладі Концерт № 3 для оркестру «Голосіння») // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. на честь 55-річчя Л. В Шаповалової. Вип. 29. Харків: «С.А.М.», 2010. С. 246–254.
9. Янюк Б. М. «Голосіння» Івана Карабиця у контексті академічної ідеї покаяння в музичному мистецтві кінця ХХ століття // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність. Київ, 2010. С. 313–331.
10. Rakochi V. The «Orchestra of Soloists» in Mahler's *Nachtmusik* // *Principles of Music Composing: Orchestra in Contemporary Contexts*. XIX. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2019. P. 85–94.
11. Rakochi V. Genesis of the Concerto for Orchestra // *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. № 9(1). P. 273–285. doi: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2435>. Електронний ресурс (12.11.2020): <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/2435/1730>

### REFERENCES

1. Berehova, O. (2015). Peculiarities of Ivan Karabyts' compositional style in the context of Ukrainian culture [Osoblyvosti kompozytorskoho styliu Ivana Karabytsia v konteksti ukrainskoi kultury]. *Chasopys of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2. P. 180–185 [in Ukrainian].
2. Gurkova, O. (2017). Creativity of Ivan Karabyts in the mirror of the epoch (late 1960s – 1990s) [Tvorchist Ivana Karabytsia u dzerkali epokhy (kinets 1960-kh – 1990-ti roky)]. *Scientific Bulletin of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 120. P. 275–290 [in Ukrainian].
3. Kyjanovs'ka, L. (2017). Garden of songs by Ivan Karabits [Sad pisen Ivana Karabytsia]. Kyiv: *Dukh i Litera* [in Ukrainian].
4. Piaskovsky, I. (2003). Semiotic system of Ivan Karabyts' Concerto for orchestra № 3 (“Lamentations”) [Semiotychna systema kontsertu dlia orkestru № 3 («Holosinnia») Ivana Karabytsia]. *Scientific Herald. Vivere memento* (“Remember life”). *Articles and memories of Ivan Karabits [Naukovyi visnyk. Vivere memento* (“Pamyatai pro zhyttia”). *Statti i spohady pro Ivana Karabytsia*], 31. P. 59–69 [in Ukrainian].
5. Rakochi, V. The “Orchestra of Soloists” in Mahler's *Nachtmusik* // *Principles of Music Composing: Orchestra in Contemporary Contexts*. XIX. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2019. P. 85–94.
6. Rakochi, V. (2020). Genesis of the Concerto for Orchestra. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(1). P. 273–285. doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2435>. [in English]

7. Savchuk, I. (2013). Ivan Karabyts: an attempt to approach for understanding [Ivan Karabyts — sproba nablyzhennia do rozuminnia]. In: Karabyts Ivan. Three concertos for orchestra [Score]. Kyiv: Muzychna Ukrayina. P. 5–7. [in Ukrainian].

8. Skvortsova, N. (2014). The genre of lamentation in the mirror of the composer's search for modernity [Zhanr holosinnia u dzerkali kompozytorskykh poshukiv suchasnosti]. Scientific herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 111 "Principles of organization of movement in a musical work". P. 33–40 [in Ukrainian].

9. Turnieiev, S. (2010). Ivan Karabits' timbre thinking (on the example of the Third Concerto for orchestra "Holosinnja") [Tembrove myslennia Ivana Karabytsia (na prykladi Konkert № 3 dlia orkestru «Holosinnia»)]. Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education: cognitive musicology (in honor of the 55th anniversary of L. V. Shapovalova). Kharkiv: «S.A.M.», 29.P. 246–254 [in Ukrainian].

10. Janjuk, B. (2010). Ivan Karabits' "Holosinnja" in the Context of the Academic Idea of Repentance in Musical Art of the End of the Twentieth Century [«Holosinnia» Ivana Karabytsia u konteksti akademichnoi idei pokaiannia v muzychnomu mystectvi kinsia XX stolittia]. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 85. P. 313–331 [in Ukrainian].

11. Zaderatskiy, V. Notes on the style and poetics of instrumental Ivan Karabits' compositions [Zametki o stile i pojetike instrumental'nyh sochinenij Ivana Karabica]. *Scientific Herald. Vivere memento* ("Remember life"). *Articles and memories of Ivan Karabits* [Naukovyi visnyk. Vivere memento ("Pamyatai pro zhyttia")]. Statti i spohady pro Ivana Karabytsia], 31. P. 44–59 [in Russian].

### РАКОЧИ ВАДЫМ

**Rakochi Vadym**, PhD of Art Criticism, Postdoctoral researcher at Lysenko Lviv National Music Academy, History of music department;, Lecturer at the Musical Theoretical Disciplines Cycle Commission at R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

## TRADITIONAL AND INNOVATIVE IN THE ORCHESTRATION OF IVAN KARABYTS' THIRD CONCERTO FOR ORCHESTRA «LAMANTATIONS»

The orchestration of Karabyts' *Third Concerto for Orchestra "Holosinnia"* ("Lamentations") has been studied. **The relevance of the study.** Despite a number of research works on Karabits' *Third Concerto* its orchestration remains little studied yet. **Therefore, the main objective** of the paper is to examine orchestration of the *Third Concerto* for orchestra and to research the interaction between 'traditional' and 'innovative' traits in *Concerto's* orchestration. **The methods of the research.** The score analysis lies in the core of the paper but historical, comparative, and semiotic methods of analysis have been applied as well. Attention is focused on the combination of traditional and innovative origins which paved the way for the composer to rethink the methods of presentation in the orchestra. Thus, these transformations reflect the original (author's) approach to the genre. It was emphasized that Karabyts interprets the synthetical character inherent to the concerto for orchestra genre particularly wide. It is emphasized that this approach allows the composer to identify a palette of genres of instrumental music: for one performer, different combinations of chamber ensembles, *concerto grosso* and solo instrumental concerto. In particular, the opposition between two groups was strengthened not only due to unequal quantity of performers in each of them (*concerto grosso*), but also by relying on the different nature of the material or the use of bells or tube, quite rare in this role, to solo

(solo concerto). The combination of traditional and innovative is reflected in the composition of the orchestra (paired with a large percussion group) and the approach to percussion instruments (endowing them with melodic, semantic, formative and other functions). It is emphasized that Karabyts repeatedly applies “percussion-like” interpretation in relation to other instruments. Such an approach results in a qualitative transformation of the instruments: the inherent warmth of a string timbre decreases; the singularity of each wind color neutralizes. Complications of semantics at each rhythmic, intonation, and timbre ostinato formulas are revealed. The introduction of a particular (author’s) approach to the baroque tradition of combining the functions of a soloist and a capellmeister, the manifestation of which is the solo of bells personally made by Karabyts, has been noticed. **The conclusions** state that the *Concerto*’s orchestration plays important role in dialectically combination of “objective” and traditional (the passage of time, the history of the people, destiny) with “subjective” and individual (the author’s attitude to events and their rethinking). Such an approach is typical for the twentieth-century musical art. **The significance** of the research is that it reveals the importance of orchestration as a means of expression and thus brings better understanding of the functional potential of orchestration within the frame of the twentieth-century art tendencies.

**Keywords:** Ivan Karabyts’ Concerto “Holosinnia”, concerto for orchestra, orchestration, genre synthesis.

### **Ракочи В. А. Традиционное и новационное в оркестровке Третьего концерта для оркестра Ивана Карабица «Плач»**

Изучена оркестровка Третьего концерта для оркестра «Плач» («Голосиння») Ивана Карабица. **Актуальность исследования.** Несмотря на ряд исследований, посвященных Третьему концерту И. Карабица, оркестровка произведения остается мало изученной.

**Основная цель статьи** – исследовать оркестровку Третьего концерта для оркестра и изучить взаимодействие традиционного и новаторского в ней.

**Методы исследования.** Анализ партитур лежит в основе методологии исследований, но также были применены исторический, сравнительный и семиотический методы анализа. Внимание в статье сосредоточено на сочетании традиционного и новаторского как пути переосмысления композитором оркестрового изложения. Таким образом, эти трансформации отражают оригинальный (авторский) подход к жанру. Подчеркнуто, что такой подход позволяет композитору представить целую палитру жанров инструментальной музыки – для одного исполнителя, различных по составу и численности камерных объединений, *concerto grosso*, инструментального сольного концерта. В частности, выявлено усиление оппозиции благодаря не только разной численности групп исполнителей (жанровый признак *concerto grosso*), но и опоре на различный характер экспонирования материала, использование в целом редкостных для солирования колокольчиков или тубы (жанровые признаки сольного инструментального концерта). Сочетание традиционного и инновационного отражается на составе оркестра (парный с большой ударной группой) и трактовке ударных инструментов (наделение их мелодической, семантической, формообразующей и другими функциями). Подчеркнуто, что «ударноподобное» трактование других, не ударных, инструментов, неоднократно используемое И. Карабицем в концерте, приводит к качественной трансформации этих инструментов: потеря присущего им тепла тембра (струнные) или нивелирование неповторимости каждой краски (духовые). Выявлены осложнения семантики с каждым повторением ритмических, интонационных и тембровых формул. Отмечено привнесение в барочную традицию совмещения функций солиста и капельмейстера особенного – авторского – подхода, проявлением которого становится солирование лично изготовленных И. Карабицем особых колокольчиков.

**В выводах** констатируется, что оркестровка концерта играет важную роль в диалектическом сочетании объективного и традиционного (ход времени, история народа, судьба) с субъективным и индивидуальным (отношение автора к событиям и их переосмысление).

Такой подход характерен для музыкального искусства XX века. **Значимость** проведенного исследования состоит в том, что оно раскрывает важность оркестровки как средства музыкальной выразительности и таким образом приводит к лучшему пониманию ее функционального потенциала в рамках тенденций искусства XX века.

**Ключевые слова:** Концерт «Голосиння» Ивана Карабица, концерт для оркестра, оркестровка, жанровый синтез.