

---

# Концертність як система мислення в Третньому концерті для фортепіано з оркестром «П'ять музичних моментів» Івана Карабиця The Concertante Principle as a Framework for Compositional Thought in Ivan Karabyts's Third Piano Concerto “Five Musical Moments”

УДК 781.3+785.8+78.071.1 Карабиць  
DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.349470

**Євгеній Логвиновський**

Аспірант кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, викладач циклової комісії «Спеціальне фортепіано» у Київській муніципальній академії музики імені Р. М. Глієра  
e-mail: eugene\_logvinovsky@ukr.net

**Yevhenii Lohvynovskyi**

Ph.D. Student in the Department of History of Ukrainian Music and Musical Ethnology, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Lecturer in the Special Piano Department (Subject Committee) at the Glière Kyiv Municipal Academy of Music  
orcid.org/0009-0007-6430-4870

**Анотація.** У статті досліджується феномен концертності як система композиторського мислення у творчості Івана Карабиця на прикладі Третього концерту для фортепіано з оркестром «П'ять музичних моментів». Актуальність зумовлена недостатнім дослідженням поняття концертності в українському музикознавстві, зокрема щодо його філософсько-художньої багатомірності та ролі у формуванні індивідуального стилю композитора. Мета дослідження— виявити особливості принципу концертності в композиторському мисленні І. Карабиця та обґрунтувати його значення у драматургії Третього концерту. У дослідженні окреслено еволюцію жанру концерту в європейській та українській традиціях, уточнено зміст поняття «концертність» у сучасному музикознавстві та розглянуто основні наукові підходи до його трактування. Концертність інтерпретується як цілісна художня концепція, що охоплює діалогічність, драматургічну конфліктність, віртуозність, комунікативність, мінливість та інтержанровість. У результаті аналізу «П'яти музичних моментів» доведено, що концертність постає як жанрова ознака та як універсальний принцип організації музичного матеріалу. Отримані результати розширюють уявлення про специфіку композиторського мислення І. Карабиця та мають теоретичне й практичне значення для музикознавчого аналізу та виконавської інтерпретації концертних творів.

*Ключові слова:* концертність, діалогічність, драматургічна конфліктність, віртуозність, комунікативність, мінливість, інтержанровість.

**Постановка проблеми.** На сьогодні жанр концерту виступає важливим культурним та соціальним феноменом, який відображає динамічний розвиток музичної культури. Він поєднує традиційні цінності та інноваційні підходи, індивідуальне та колективне, емоційне та інтелектуальне, надає можливість експериментувати, виражати самобутні творчі ідеї та реалізовувати нові музичні концепції.

Концертність як система мислення — це спосіб організації та сприйняття дійсності, де ключову роль відіграють принципи діалогу, змагання,

контрасту, взаємодії, взаємозв'язку та балансу різних елементів. Сучасні технології, композиторські техніки, нові виконавські засоби й експериментальні форми музикування дають змогу переосмислювати концертність поза класичною структурою «соліст–оркестр», зберігаючи її ідею як художній конфлікт, комунікацію чи драматургічну модель. В українському музикознавстві феномен концертності недостатньо осмислений в аспекті філософсько-художньої багатомірності та ролі у формуванні індивідуального авторського стилю.

У творчості Івана Карабиця концертність як система мислення приваблює глибиною вираження, багатовекторністю творчих пошуків і відкриттів, різноплановістю, що резонує з духовним сьогоденням. У його творах можна знайти змістові підтексти і символи, що викликають інтенсивне співпереживання та емоційний відгук. Характерними ознаками творчості митця є драматизм, філософічність, колористичність письма, поліпластовість фактури та багатство тембрових рішень. Жанр концерту цікавив композитора, слугував творчою лабораторією та надихав на пошуки нових засобів виразності, а також образної, інтонаційної й тембральної взаємодії інструментів. Вивчення концертності через призму системи мислення відкриває можливість для глибшого осмислення творчості Івана Карабиця. Композитор використовує концертність для вираження своєї концепції світу, в якому індивідуальне і колективне, внутрішнє та зовнішнє, боротьба та єдність постають як невід'ємні складники. Це дозволяє говорити про ширше значення концертності як мислення, яке виходить за межі традиційної інтерпретації жанру концерту.

Відсутність цілісного наукового аналізу феномену концертності у творчості композитора зумовлює наукову проблему, що полягає у необхідності теоретичного обґрунтування та системного осмислення концертності як художньо-філософської категорії, здатної розкрити глибинні смисли композиторського задуму. Розв'язання цієї проблеми має важливе значення для розвитку сучасного музикознавства, оскільки сприяє уточненню понятійного апарату, розширенню уявлень про еволюцію жанру концерту в українській музиці, поглибленню знань про індивідуальний стиль Івана Карабиця, кращому розумінню впливу музики на духовний та інтелектуальний розвиток суспільства.

Практичне значення дослідження зумовлене можливістю використання його результатів у навчальному процесі мистецьких закладів фахової передвищої та вищої освіти, у музично-аналітичній та виконавській практиці. Таким чином, вивчення феномену концертності у творчості І. Карабиця постає як актуальне

науково-теоретичне й практичне завдання, що відповідає сучасним тенденціям розвитку музикознавчої думки.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Творчість Івана Карабиця посідає важливе місце у сучасному українському музикознавстві та розглядається в історико-культурному, жанрово-стильовому, виконавському й філософському аспектах. Дослідженню Третього концерту для фортепіано з оркестром І. Карабиця присвячені наукові праці Любові Кияновської [5], Олега Копелюка [6; 7], Всеволода Задерацького [3], Олени Маркової [8], які допомагають глибше зрозуміти місце композитора в історії музичного мистецтва та його роль у формуванні сучасної української музики. У монографії Л. Кияновської [5] увага зосереджена на образно-жанровому аналізі Третього концерту. У дисертації О. Копелюка [7] розглянуто стиль композитора у єдності композиторського й виконавського мислення, досліджено значущість фортепіанної спадщини митця, а у його статті [6, с. 197] проаналізовано «П'ять музичних моментів» як монолітний драматургічний цикл та розглянуто проблему концертної драматургії. У праці В. Задерацького [3, с. 58] досліджено принципи формотворення, контрастності та плинності музичної форми у концерті, окреслено специфіку композиторського мислення. Дослідниця О. Маркова у своїй праці [8, с. 75] аналізує стильову симультанність музики І. Карабиця, простежуючи інтертекстуальні зв'язки з творчістю В. Сильвестрова, О. Скрябіна, О. Мессіана і Б. Бартока та розкриває поліфонію стильових впливів.

Отже, аналіз наукових праць свідчить про ґрунтовне дослідження окремих аспектів творчості Івана Карабиця — жанрових, стильових, виконавських, історико-культурних. Водночас феномен концертності у Третьому концерті досі не був предметом ґрунтового дослідження як цілісної системи композиторського мислення, що зумовлює **актуальність** та наукову спрямованість статті.

**Мета статті** — виявити особливості принципу концертності у композиторському мисленні та обґрунтувати значення цього феномену у творчості І. Карабиця на прикладі Третього

концерту для фортепіано з оркестром. Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі **завдання**:

- розкрити етимологію терміна «concerto» та окреслити різні варіанти його інтерпретації в історико-культурному контексті;

- окреслити основні наукові підходи до визначення поняття «концертності» та його еволюцію у музикознавстві;

- проаналізувати ключові ознаки феномену концертності як системи мислення композитора;

- дослідити роль концертного жанру в творчості І. Карабіця;

- обґрунтувати значення концертності в Третньому концерті для фортепіано з оркестром.

**Виклад основного матеріалу.** Концерт — це жанр, в основу якого покладено зіставлення звучання повного виконавського складу (*tutti*) та окремих груп інструментів або одного сольного інструмента (*solo*), що набуває характеру змагання чи партнерства. Полісемантичність терміна *concerto* («змагатися», «узгоджувати», «спілкуватися») зумовлює багатовекторність жанру. Передумови концертного мислення формувалися ще в античній та середньовічній культурі, однак як самостійний інструментальний жанр концерт остаточно утвердився в епоху бароко.

У європейській традиції модель концерту трансформувалася від *concerto grosso* до сольного концерту, заклавши основні принципи жанру: контраст *solo-tutti*, динаміку драматургії, віртуозність і циклічність. У добу класицизму відбувається симфонізація концерту та індивідуалізація соліста. Обидві тенденції гармонійно співіснують у творчості Й. Гайдна, створюючи основу для подальшої трансформації жанру концерту. Важливим етапом стало формування оркестру: від двох (струнні та дерев'яні духові) до трьох груп (з додаванням мідних духових), де всі інструменти стають поліфункціональними — виконують роль як солістів, так і акомпанементу. Для В. А. Моцарта концерт був насамперед формою вираження контрасту: між віртуозним солістом і стриманим оркестром, між інтимною експресією та урочистим, масивним звучанням, між сталим тембром соліста і різноманітним оркестровим барв. У концертах посилюється драматизм і напруженість у взаємодії між

ними, використовується єдиний тематичний матеріал, що створює психологічну цілісність усього циклу [9, с. 382]. У творчості Л. ван Бетховена концерт перетворюється на масштабну музичну драму, де оркестр стає рівноправним партнером соліста. Композитор сміливо експериментує з гармонією, ритмікою, фактурою, формою (вступ у Четвертому, П'ятому фортепіанних концертах). Його концерти насичені несподіваними модуляціями, синкопами, драматичними паузами, новаторською ритмікою та набувають рис масштабності. Вони поєднують героїзм, драматизм, віртуозність та філософські ідеї. В епоху романтизму жанр концерту докорінно змінюється: поглиблюється його психологізм, розширюється образна палітра, віртуозність підпорядковується художньому задуму, ускладнюються гармонія, тональний план та форма [10, с. 90]. Композитори зрілого романтизму підпорядковували віртуозність змістовній драматургії, а техніку — художньо-образному змісту творів. У середині XIX століття трансформація жанру концерту здійснювалася у двох напрямках:

- розширення форми (чотиричастинний фортепіанний концерт № 2 Й. Брамса),

- стиснення форми, злиття трьох частин в одну (концертштюки, концертино К. М. фон Вебера та концерти з рисами симфонічних поем Ф. Ліста). Тематизм і образність концертів стали більш цілісними завдяки наскрізному розвитку, використанню монотематизму, лейтмотивів та драматичних контрастів, що набувають провідного значення. У XX столітті відбувається переосмислення усіх музичних форм та жанрів. Композитори створювали нестандартні концерти, використовували інноваційні форми, сучасну музичну мову та засоби виразності, оригінальні інструментальні склади, проводили тембральні експерименти. У творчості Б. Бартока, А. Берга, Д. Мійо, П. Гіндеміта, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича концертність стає невід'ємним складником мислення [4, с. 20]. Загалом, концерт XX століття стає універсальним жанром, здатним умістити найрізноманітніші художні ідеї — від камерної простоти до масштабної симфонічності, зберігаючи жанрову мобільність і сталість. Еволюція концерту свідчить про його високу соціокультурну цінність.

Українська модель концерту ХХ століття формується у взаємодії національних традицій із західноєвропейськими тенденціями, відзначається прагненням до новаторства у формі, гармонії та фактурі. У творчості Л. Ревуцького жанр фортепіанного концерту є прикладом гармонійного поєднання національного мелосу з романтичними традиціями (ліризм та віртуозність). Б. Лятошинський у своїх творах відтворював стилістичні риси модернізму у поєднанні з фольклорними мотивами. Ідея народності та слов'янської єдності отримала яскраве втілення у «Слов'янському концерті» для фортепіано з оркестром (1953), де кожна частина базується на темі певного слов'янського народу (українська, словацька, польська). М. Скорик збагатив концертний жанр елементами джазу та фольклору, розширюючи темброву палітру та застосовуючи багатшаровість фактури і поліритмію. Його концертам притаманні емоційність, ліризм та інноваційні використання тембрів. У творчості українських композиторів концертний жанр постає як форма демонстрації віртуозності та глибоко концептуальний простір для розкриття ідей національної ідентичності, культурного діалогу й естетичної трансформації.

Концертність — це багатозначне поняття у музикознавстві, яке включає в себе жанрову приналежність, композиційний принцип, систему мислення композитора, естетичну установку, виконавську стратегію. Існує кілька змістових рівнів поняття «концертності» [1, с. 6]:

1) *естетичний*, пов'язаний з якістю художнього мислення. Концертність представляє собою творчий акт, який стає виразом індивідуальності артиста й демонструє його потенціал;

2) *композиційно-виконавський*, що відображає принцип музичного мислення. Концертність поєднує діалогічність, елементи гри, імпровізації, риторичності, солювання, стильові композиторські та виконавські прийоми. Цей рівень виходить за межі концерту та може проявлятися у будь-якому жанрі;

3) *технологічний*, що включає в себе конкретні практичні методи створення та виконання концертних творів: виконавські та композиторські засоби. Цей рівень пов'язаний з жанром концерту

та явищем публічного концертнування як прояву концертності.

Трактування поняття «концертності» залежить від різних наукових підходів:

– жанрово-стильовий (концертність як сукупність ознак, притаманних жанру концерту: протиставлення соліста й оркестру, змагальність, віртуозність, діалогічність);

– драматургічний (концертність як принцип побудови музичного твору, заснований на конфлікті, зіставленні й подоланні протилежностей);

– структурно-композиційний (формотворчі механізми концертності: ритмічна напруженість, контрастність, поліфонічне мислення, фактурне протиставлення);

– психологічно-естетичний (концертність як вияв індивідуальності, емоційної експресії, віртуозності соліста, спосіб впливу на слухача);

– концептуальний (концертність як система мислення композитора, що включає принципи діалогу, змагання, синтезу. Концертність у цьому сенсі не прив'язується до форми, а сприймається як структура художнього мислення, здатна існувати в будь-якому контексті).

Концепція концертності відображає особливості композиторського підходу до створення музичних творів, орієнтованих на виконання в умовах концертної практики. У сучасному музикознавстві концертність дедалі частіше розглядається як система мислення, що передбачає такі аспекти:

– діалогічність — глибокий музичний процес, в якому кожна зі сторін виражає свої думки, емоції, протистояння шляхом взаємодії, тематичного обміну, доповнення, контрасту між солістом та оркестром;

– драматургічна конфліктність — протиставлення соліста та оркестру, контраст музичних тем, художніх образів, тембрів, динаміки, фактури як спосіб створення емоційної напруги у драматичних і кульмінаційних моментах;

– демонстрація віртуозності та майстерності — використання технічних можливостей для емоційного, видовищного та глибокого втілення ідей композитора, створення переконливої виконавської інтерпретації, що сприяє свободі самовираження, прояву артистизму та індивідуальності соліста;

– комунікативність — відкрита взаємодія між усіма учасниками твору; «спілкування» з диригентом, солістом, інструментальними групами оркестру; взаємообмін енергією та емоціями з аудиторією, що дозволяє слухачам відчувати себе активними учасниками музичного процесу; живе та безпосереднє, імпровізаційне та спонтанне «творення» музики в даний момент;

– мінливість та інтержанровість — вихід концертності за межі жанру концерту; прояви у симфонічних, камерних, вокальних творах тощо; експерименти з поєднанням різних стилів та технік, включенням елементів джазу, фольклору, електронної та поп-музики, імпровізації, авангарду; адаптація до нових умов виконання; видовищність та театралізація музичного процесу, що сприяли появі інструментального театру [2, с. 102]; створення середовища для розвитку нових музичних форм і втілення.

Концертність як цілісна художня концепція дозволяє композитору створювати емоційно насичені, комунікативно активні й структурно складні твори.

Жанр концерту посідає центральне місце у творчості І. Карабиця, виступаючи провідною сферою реалізації його композиторського мислення, експериментальних пошуків і філософських узагальнень. Звертаючись до різних типів концерту — хорового, концертів для оркестру, для фортепіано з оркестром, — композитор послідовно переосмислює історичні жанрові моделі, поєднуючи барокові та класичні традиції з модерністськими й авангардними техніками, елементами інструментального театру.

Третій концерт для фортепіано з оркестром (1999) — масштабний за будовою, оригінальний за задумом твір [6, с. 197], що складається з п'яти частин, пов'язаних ремаркою *attacca* у єдиний монолітний цикл. У «П'яти музичних моментах» концертність постає як цілісна система мислення, що реалізується через діалогічність, драматургічну конфліктність, особливий тип віртуозності, комунікативність, мінливість та інтержанровість. Розглянемо такі аспекти:

#### 1) діалогічність:

«П'ять музичних моментів» демонструють активну взаємодію між фортепіано та оркестром,

в якій кожний інструментальний тембр має індивідуальну характеристику. Діалогічність в кожній частині концерту здійснює різні функції:

– експонування та зіставлення звукових пластів у першій частині;

– створення станів скорботи та плачу (діалог фортепіано та фагота), експресивності та відчаю (взаємодія литавр і дзвонів з фортепіано) у другій частині;

– протиставлення глузливих «диявольських» тритонових інтонацій у фортепіано та схвильованих синкопованих інтонацій у кларнета, створення грайливих і танцювальних інтонацій (діалог фортепіано та струнної групи), химерних чудернацьких гротескних образів (діалог фортепіано та дерев'яної коробочки) у третій частині;

– доповнення та занурення у стан медитації (розчленування тематизму між фортепіано та струнними) у четвертій частині;

– зіткнення активних вольових образів (протистояння ударних інструментів та фортепіано), створення просвітленого звучання (взаємодія дзвіночків, струнних з сурдиною та фортепіано у високому регістрі) у п'ятій частині.

Діалогічність оркестру та фортепіано характеризується нагнітанням напруги, мінливістю характерів та динамізмом;

#### 2) драматургічна конфліктність:

– драматургічна конфліктність першої частини полягає у зіставленні трьох контрастних інтонаційних елементів, які формують головні образи частини й визначають її емоційний і формотворчий розвиток, та протиставленні структурних фаз розвитку. Це надає частині напруженого, психоемоційного характеру, де розгортається боротьба між силами зла та добра;

– в основі драматургії другої частини внутрішня психологічна боротьба, що розкриває особисту драму героя через інтонаційні суперечності (зіставлення остинатної ритмоформули у фортепіано та речитативу фагота), контрасти тембрів та зміну ролей (у репрізі фортепіано виконує тему фагота), руйнування метричної стабільності (зміна метру та втрата метричної опори в каденції), динамічний розвиток конфлікту від заціпеніння до кульмінації (пришвидшення темпу, тремоло низьких струнних, додавання різних груп

інструментів, стискання теми сприяє посиленню напруги перед кульмінацією, у якій відбувається трансформація остинатної ритмоформули в агресивне скандування на *f* у фортепіано). Драматургія другої частини — це рух від колективної скорботи до індивідуального усвідомлення, де соліст не протистоїть оркестру, а «переймає» його біль, стаючи голосом внутрішнього переживання;

– конфліктність третьої частини виявляється у протиставленні, розвитку, трансформації та взаємодії образів. У вступі постає тематично-образний конфлікт: внутрішній світ героя протиставляється жорсткому зовнішньому холодному сарказму (пружні закличні пунктирні ритмічні фігури у фортепіано та саркастичне *pizz.* контрабаса). Інтонанційний конфлікт полягає у зіткненні диявольських глузлих інтонацій у партії фортепіано зі схвильованими синкопованими «людськими» інтонаціями у партії кларнета. У репрізі виникає фактурний конфлікт: остинатному ритму у фортепіано («диявольська» тема) протиставляється синкопована тема, що намагається «вирватися» (оркестрове *tutti*). Вся третя частина уособлює психологічний конфлікт, в якому особистість протистоїть страхам, сумнівам, зовнішньому тиску;

– четверта частина є прикладом інтровертної драматургії, що містить конфлікт філософського характеру. У попередніх частинах пунктирний ритм асоціюється з волею, напруженням, активною боротьбою, у цій — символізує стан спокою, споглядання, відстороненості та розчинення, що створює семантичний конфлікт пунктирного ритму. Виникає драматична двозначність: розв'язання конфлікту чи тимчасове затишшя? Протиставлення висхідних пунктирних інтонацій у фортепіано низхідним у оркестру створює інтонаційний векторний конфлікт: пошук відповідей у внутрішній порожнечі. У середньому розділі спокійна злагоджена колективна взаємодія оркестру співіснує з м'якою, позбавленою пунктирного ритму мелодією у фортепіано, що уособлює індивідуальність, яка вже не конфліктує, але ще не повністю «злилася» з оточенням. Тимчасове загострення дисонантності у репрізі — пам'ять про біль, що пробивається

через тишу та спокій. Імпровізована післямова соліста у коді — це зникнення особистого у безмежному, не розв'язка конфлікту, а відкрите запитання. Драматургічна конфліктність четвертої частини полягає у внутрішньому зсуві від активного протистояння до прийняття. Це драматургія тиші, в якій конфлікт — у самій природі звучання: між спадщиною попередніх частин і новою якістю медитативності, між пам'яттю про боротьбу і її поступовим зникненням. І. Карабиць створює напружену рівновагу, що не стільки вирішує конфлікт, скільки переводить його у філософсько-духовну площину;

– у п'ятій частині драматургічна конфліктність досягає свого апогею. Фінал концерту І. Карабиця насичений масштабним конфліктом, який підсумовує попередні частини і водночас відкриває новий змістовий вимір. Це зіткнення крайнощів, катарсична боротьба, що веде не до перемоги, а до фатального завершення, очищення і переходу у трансцендентну площину. У вступі виникає образно-смісловий конфлікт людини проти системи, творчої особистості проти матеріальної приземленості (фортепіано та том-том). Висхідний рух соліста (*gis-g-fis-f* та різкий зліт угору) — спроба вирватися з цього протистояння. Тематичний конфлікт виникає внаслідок протиставлення двох тем першого розділу, які представляють собою сферу зла апокаліптичного масштабу, та рефлексійної медитативної сфери в середньому розділі. Проте ілюзія внутрішньої рівноваги тимчасова та миттєво зникає — відбувається повернення до жорсткої реальності (проведення механістичної теми у соліста на фоні остинатного ритму малого барабана). У репрізі відображено стан великої напруги, що наближається до вибуху (імпровізаційність теми вступу, пульсація остинатного ритму та скандування звука *h*, що символізує містичність, «вихід у трансцендентне» за межі фізичного сприйняття світу як у О. Скрибіна). Набатний епізод (ц. 21) — це кульмінація неминучої катастрофи, момент максимальної експресії, екстазу, що різко обривається; конфлікт з самою межею існування. У ц. 25 інтонації вступу повертаються невпевнено, розгублено, неначе герой втратив орієнтири. Після двох ударів литавр, що символізують

смертний вирок (ц. 26), на зміну невизначеності приходить рішучий і стверджувальний висхідний пасаж у партії соліста — останній опір неминучості. І. Карабиць вирішує екзистенційно-філософський конфлікт переходом у трансцендентність. Герой не перемагає стихію, але звільняється через смерть. Це не поразка, а трансформація. Драматургічна конфліктність фіналу концерту — це кульмінаційне втілення всіх попередніх конфліктів у вигляді апокаліптичного екзистенційного протистояння: ідеалу і реальності, творчості й руйнації, мрії і буденності, життя та смерті. Композитор демонструє останній двобій, в якому герой втрачає контроль над зовнішнім світом, але отримує внутрішню свободу. Це фаталістичне, але глибоко гуманістичне завершення драматургії твору.

Кожна частина концерту містить власний конфліктний вузол, що поступово розгортається через драматургічні фази і кульмінації. Весь твір є метафорою духовного шляху людини — від тривожного пророкування (перша частина), через скорботу (друга частина), глузування й хаос (третьа частина), внутрішнє прийняття (четверта частина), до катарсису та свободи (п'ята частина);

3) *демонстрація віртуозності та майстерності:*

у Третьому концерті для фортепіано з оркестром Івана Карабиця віртуозність та майстерність проявляється не в традиційному блискучо-віртуозному стилі ХІХ століття, а в сучасній концептуальній формі, де віртуозність пов'язана з інтелектуальною та психологічною експресією. Соліст має стати режисером цілісної драматургії концерту, має володіти майстерністю ансамблевої гри з оркестром для побудови динамічного балансу та діалогу на образному рівні, має реалізувати наданий композитором простір для виконавської свободи та імпровізації, має подолати різноманітні технічні задачі з метою створення переконливої інтерпретації, виступає провідником між композиторським задумом та концертною реалізацією;

4) *комунікативність:*

проявляється не тільки у музичному спілкуванні між композитором, виконавцями (солістом та оркестром) і слухачами, а й у формі філософських роздумів. Комунікація соліста з оркестром відбувається через живе спілкування (діалог

«прохання-відповіді» у першій частині), емоційні заглиблення (удари литавр та реакція на них фортепіано у другій частині), саркастичний обмін репліками (у третій частині), доповнення тематизму (споглядальний діалог пунктирних інтонацій у четвертій частині), драматичні зіткнення та взаємодію (у п'ятій частині). Інтонаційне мислення І. Карабиця створює ефект пам'яті й спілкування між частинами у формах мовленнєвих інтонацій прохання, ридання, крику, сарказму, набату. Внутрішні монологи соліста виступають як індивідуальне висловлювання, особистісна рефлексія, реакція на події, самозаглиблення, коментування, комунікація з аудиторією у каденціях та післямова концерту. Музика І. Карабиця щира та людяна, тому емоційно зрозумілі інтонації, динамічні контрасти, виразна драматургія, звукова образність, звернені безпосередньо до внутрішнього світу слухачів, викликають співпереживання. Це концерт не лише для фортепіано з оркестром, а й для людини в діалозі з собою, світом і музикою;

5) *мінливість та інтержанровість:*

мінливість проявляється в структурному, емоційному та жанровому планах, що надає концерту можливість постійної еволюції. Мінливість музичного матеріалу пов'язана з використанням фазового розгортання [3, с. 57]. Перехід від драматичних до спокійних образів, від великих кульмінацій до тихих рефлексій підкреслює змінюваність тем, які ніби зливаються і перетікають одна в одну.

Інтержанровість у концерті проявляється у вплітанні різних жанрових елементів (речитатив, скерцо, медитація) у єдину музичну тканину і в театральності (діалогічність, драматична напруга, емоційні контрасти, психологізм, внутрішні монологи, образні трансформації, театральні ефекти непередбачуваності, спонтанності, видовищності).

**Висновки.** Жанр концерту пройшов тривалий шлях становлення, поступово змінюючись під впливом стильових тенденцій епох. У творчості українських композиторів концертний жанр постає не як засіб демонстрації віртуозності, а як простір для розкриття національної ідентичності, культурного діалогу й естетичних перетворень. Концерти І. Карабиця стали

символом музичного модернізму в Україні, поєднавши традиційні жанрові рамки з авангардними формами.

Концертність у музикознавстві — багатозначне поняття, що охоплює жанрову приналежність, композиційний принцип, систему мислення композитора, естетичну установку та виконавську стратегію. Її зміст можна розділити на естетичний, композиційно-виконавський і технологічний рівні, а трактування залежить від жанрово-стильового, драматургічного, структурно-композиційного, психологічно-естетичного та концептуального підходів.

Як система мислення концертність передбачає діалогічність, драматургічну конфліктність, демонстрацію віртуозності, комунікативність, мінливість та інтержанровість, що дозволяє створювати емоційно насичені, структурно складні й комунікативно активні твори.

Творчість І. Карабиця досліджували численні українські музикознавці, що допомагає глибше усвідомити його місце в історії музичного мистецтва та роль у формуванні сучасної української музики.

У творчості композитора жанр концерту відіграв ключову роль та слугував творчою лабораторією для експериментів із засобами виразності, інтонаційною та тембральною взаємодією інструментів, створення поліфонічної тканини, використання різних стилістичних прийомів і новаторських технік.

Третій концерт для фортепіано з оркестром є багатограним і концептуальним твором,

у якому гармонійно поєднуються різні аспекти концертності.

*Діалогічність* між фортепіано та оркестром є однією з основних характеристик концерту. Вона сприяє динамізму драматургічного розвитку. Діалогічність у концерті здійснює функції експонування та зіставлення звукових пластів, створення психологічних станів, протиставлення контрастних інтонацій, зіткнення образних сфер.

*Драматургічна конфліктність* кожної частини концерту — від боротьби добра і зла до катарсису через смерть — створює багатопланову образність, яка поступово розгортається та інтегрується в ідею становлення та розвитку духовного шляху людини.

*Віртуозність* виявляється через психологічну й інтелектуальну глибину музики, де соліст є не тільки виконавцем, а й режисером, органічно поєднуючи свою технічну майстерність для побудови цілісної драматургії концерту.

*Комунікативність* проявляється в живому спілкуванні, що охоплює музичну взаємодію між композитором, оркестром і солістом та звернення до внутрішнього світу слухача.

*Мінливість* надає твору можливість постійної еволюції, а *інтержанровість* синтезує різноманітні жанрові елементи і театральність у єдину музичну тканину.

Отже, Третій концерт для фортепіано з оркестром І. Карабиця є багатограним і динамічним твором, в якому органічно поєднуються елементи концертності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аїсі. Концертність як стильова парадигма фортепіанної творчості С. Прокоф'єва: автореферат дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 20 с.
2. Берегова О. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*. 2018. Вип. 14. С. 102–108. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.102-108>
3. Задерацький В. Замітки про стиль та поетику інструментальних творів Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 31. С. 47–61.

4. Заранський В. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки: дис.... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2001. 211 с.
5. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця: монографія. Київ: Дух і Літера, 2017. 288 с.
6. Копеляк О. І. Карабиць «П'ять музичних моментів» для фортепіано з оркестром: присвята чи заповіт. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. 2. С. 195–199.
7. Копеляк О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю: дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 334 с.
8. Маркова О. Твори Івана Карабиця у стильовій симультанності української музичної культури кінця ХХ — початку ХХІ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 31. С. 70–76.
9. Ракочі В. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 625 с.
10. Стахевич Г. Фортепіанний концерт XVIII–XIX століть: стильові трансформації жанру. *Молодий вчений*. 2018. Вип. 6(1). С. 87–91.

#### REFERENCES

1. Aisi. (2016). *Kontsertnist yak stylova paradymha fortepiannoi tvorchosti S. Prokofieva* [The Concertante Principle as a Stylistic Paradigm of S. Prokofiev's Piano Works]. Ph.D. Dissertation: Abstract. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Odesa [in Ukrainian].
2. Berehova, O. (2018). Instrumentalni teatr u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [Instrumental Theatre in the Works of Contemporary Ukrainian Composers]. *The Culturology Ideas*, 14, 102–108. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.102-108> [in Ukrainian].
3. Zaderatskyi, V. (2003). Zamitky pro styl ta poetyku instrumentalnykh tvoriv Ivana Karabytsia [Notes on the Style and Poetics of Ivan Karabyts's Instrumental Works]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 31, 47–61 [in Ukrainian].
4. Zaranskyi, V. (2001). *Ukrainskyi skrypkovyi kontsert. Tendentsii zhanrovo-stylovoi dynamiky* [The Ukrainian Violin Concerto: Trends in Genre and Stylistic Dynamics]. Ph.D. Dissertation in Art Studies. M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music, Lviv [in Ukrainian].
5. Kyianovska, L. (2017). *Sad pisen Ivana Karabytsia: monohrafiia* [The Garden of Songs by Ivan Karabyts: A Monograph]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
6. Kopeliuk, O. (2017). I. Karabyts "Piat muzychnykh momentiv" dlia fortepiano z orkestrom: prysviata chy zapovit [I. Karabyts's "Five Musical Moments" for Piano and Orchestra: A Dedication or a Testament]. *International journal: Culturology. Philology. Musicology*, 2, 195–199 [in Ukrainian].
7. Kopeliuk, O. (2018). *Fortepianna tvorchist Ivana Karabytsia: fenomenolohiia styliu* [Ivan Karabyts's Piano Works: A Phenomenology of Style]. Ph.D. Dissertation in Art Studies. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv [in Ukrainian].
8. Markova, O. (2003). *Tvory Ivana Karabytsia u stylovii symultannosti ukrainskoi muzychnoi kultury kintsia XX — pochatku XXI stolittia* [The Works of Ivan Karabyts in the Stylistic Simultaneity of Ukrainian Musical Culture at the End of the 20th — Beginning of the 21st Century]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 31, 70–76 [in Ukrainian].

9. Rakochi, V. (2021). *Instrumentalniy kontsert XVII–XVIII stolit: geneza, klasyfikatsiia, orkestr* [Instrumental Concert of the 17th–18th Centuries: Genesis, Classification, Orchestra]. Ph.D. Dissertation in Art Studies. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Odesa [in Ukrainian].
10. Stakhevych, H. (2018). Fortepiannyi kontsert XVIII–XIX stolit: stylovi transformatsii zhanru [The Piano Concerto of the 18th–19th Centuries: Stylistic Transformations of the Genre]. *Molodyi vchenyi*, 6(1), 87–91 [in Ukrainian].

YEVHENII LOHVYNOVSKYI

THE CONCERTANTE PRINCIPLE AS A FRAMEWORK FOR COMPOSITIONAL THOUGHT IN IVAN  
KARABYTS'S THIRD PIANO CONCERTO "FIVE MUSICAL MOMENTS"

**Abstract.** This article examines the concertante principle as a framework for compositional thought in the works of Ivan Karabyts, using his Third Piano Concerto "Five Musical Moments" as a case study. The relevance of this research stems from the insufficient exploration of the concertante principle in Ukrainian musicology, particularly regarding its philosophical and artistic multidimensionality and its role in shaping the composer's individual style. The aim of the article is to identify the features of the concertante principle in Karabyts's compositional thought and to substantiate its significance in the dramaturgy of the Third Concerto. The study traces the evolution of the concerto genre in European and Ukrainian traditions, clarifies the meaning of the concertante principle in contemporary musicology, and examines key scholarly approaches to its interpretation. The concertante principle is understood as an integral artistic concept encompassing dialogism, dramaturgic conflict, virtuosity, communicativeness, variability, and intergenre features. Analysis of "Five Musical Moments" demonstrates that the concertante principle functions not only as a genre feature but also as a universal principle for organizing musical material. The results broaden understanding of Karabyts's compositional thought and hold both theoretical and practical significance for musicological analysis and performance interpretation of concert works.

*Keywords:* concertante principle, dialogism, dramaturgic conflict, virtuosity, communicativeness, variability, intergenre features.

*Стаття надійшла до редакції 25.11.2025*