

УДК 78.082.4 (477) [Карабиць]
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-31>

Володимир СИДОРЧЕНКО,
orcid.org/0000-0003-0109-9332
викладач кафедри виконавських дисциплін № 2
Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра
(Київ, Україна) vladimsid@ukr.net

ТРАКТОВКА ІНСТРУМЕНТІВ МІДНОЇ ДУХОВОЇ ГРУПИ У ПЕРШОМУ ОРКЕСТРОВОМУ КОНЦЕРТІ «МУЗИЧНИЙ ДАРУНОК КИЄВУ» ІВАНА КАРАБИЦЯ

В історії української музики жанр оркестрового концерту проходить процес становлення з другої половини ХХ століття. Доробок з трьох концертів для оркестру Івана Карабиця є унікальним творчим внеском у вітчизняну культуру. При побудові концептуальних та формотворчих принципів оркестрового концерту «Музичний дарунок Києву» композитор осмислював відповідний світовий досвід розвитку жанру у музиці ХХ століття. Метою статті є аналіз драматургічних особливостей оркестрових партій інструментів мідної групи, що видаються найбільш яскравими у партитурі Першого концерту для оркестру І. Карабиця. Їх багатогранна функція обумовлена жанровою специфікою твору: дотриманням принципів концертності та діалогічності. Музичні опуси: увертюра «Святковий Київ» (1980), Перший оркестровий концерт «Музичний дарунок Києву» (1981) та «Київські фрески» (1983), у яких змальовано музичний портрет міста Києва – просякнуті особливим втіленням енергії святковості, що забарвлена драматичними сторінками історії України. Перший концерт для оркестру «Музичний дарунок Києву» Івана Карабиця є яскравим зразком втілення принципів оркестрової концертності, що підтверджується наявністю у концепції твору різних типів діалогічних побудов. Перший тип – діалог між контрастними оркестровими групами. Другий тип – яскраво виявлений перманентний діалог інструментів мідної групи у середині цієї групи, яка у підсумку виявляється темброво-негомogeneous і найбільш динамічною серед інших у партитурі твору.

Звідси походить і той принцип оркестрового мислення композитора, який презентовано у концепції Першого оркестрового концерту, коли І. Карабиць вдається до детальної диференціації партій різних інструментів мідної групи, що призводить до її неоднорідності, тембрової барвистості та деталізації, на відміну від інших груп інструментів. Зазначена неоднорідність виявляється і у великій кількості унікальних прийомів звуковибудовування, і у безлічі віртуозних побудов у партіях валторн, труб, тромбонів. Оркестровим партіям мідних у Першому оркестровому концерті притаманна висока технічна складність та жанрово-стильова різнобарвність тематизму, що дозволяє сприймати концепцію цього твору як певного маркера принципів інструментального театру, що так яскраво виявлений у подальшій оркестровій творчості І. Карабиця.

Ключові слова: симфонічна музика, концерт для оркестру, оркестрові тембри, мідні інструменти, оркестрове мислення.

Volodymyr SYDORCHENKO,
orcid.org/0000-0003-0109-9332
Lecturer at the Department of Performing Disciplines № 2
Glier Kyiv Municipal Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) vladimsid@ukr.net

INTERPRETATION BRASS WIND OF IVAN KARABYTS' FIRST CONCERT FOR ORCHESTRA «MUSIC GIFT FOR KYIV»

In the history of Ukrainian music, the genre of orchestral concert has developed since the second half of the twentieth century. The creative work includes three concerts for orchestra in the works of Ivan Karabyts. These works are unique in the context of national musical culture. In constructing the conceptual and formative principles of the orchestral concert «Musical Gift of Kyiv», the composer comprehended the relevant world experience of genre development in music of the twentieth century. The aim of the article is to analyze the dramatic features of the orchestral parts of the instruments of the copper group, which seem to be the brightest in the score of the First Concerto for Orchestra by I. Karabyts. Their multifaceted function is due to the genre specificity of the work: compliance with the principles of concert and dialogue. Musical opuses: the overture «Festive Kyiv» (1980), the First Orchestral Concert «Musical Gift of Kyiv» (1981) and «Kyiv Frescoes» (1983), which depict a musical portrait of Kyiv – imbued with a special embodiment of festive energy, colored by dramatic pages history of Ukraine. The first concert for the orchestra «Musical Gift of Kyiv» by Ivan Karabyts is a striking example of the implementation of the principles of orchestral concert, which is confirmed by the presence in the concept of the work of different types of dialogic constructions.

The first type is a dialogue between contrasting orchestral groups. The second type is a pronounced permanent dialogue of the instruments of the copper group in the middle of this group, which ultimately turns out to be timbre-inhomogeneous and the most dynamic among others in the score of the work.

Hence the principle of orchestral thinking of the composer, which is presented in the concept of the First Orchestral Concerto, when I. Karabyts resorted to detailed differentiation of parts of different instruments of the copper group, which leads to its heterogeneity, timbre and detail, unlike other groups of instruments. This heterogeneity is manifested in a large number of unique techniques of sound construction, and in many virtuoso constructions in parts of horns, trumpets, trombones. The orchestral parts of the copper in the First Orchestral Concerto are characterized by high technical complexity and genre-style diversity of themes, which allows to perceive the concept of this work as a marker of the principles of instrumental theater.

Key words: *symphonic music, concerto for orchestra, orchestral timbres, brass instruments, orchestral thinking.*

Постановка проблеми. Іван Карабиць – провідний український композитор другої половини ХХ століття. Оркестрові партитури його монументальних симфоній, святкових увертюр та концертів для оркестру вражають майстерністю колориту та стрункістю побудови. Зазначимо, що функція кожного інструменту у партитурах симфонічних творів видатного майстра підпорядкована принципам оркестрової драматургії, майстерно вибудованої Іваном Карабицем. Звернення у нашій статті до аналізу партитури Першого оркестрового концерту Івана Карабиця продиктовано, принаймні, двома факторами: по-перше, необхідністю осмислити провідні засади оркестрового мислення композитора, по-друге, систематизувати досвід інтерпретації оркестрової музики Івана Карабиця наявний у диригентській практиці автора статті, викладача Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра, який пов'язаний з презентацією увертюри І. Карабиця «Святковий Київ». До того ж, видається необхідним віддати шану композитору, що мав багаторічні творчі зв'язки з нашим навчальним закладом. Також вкажемо, що останнім часом у музикознавчій науковій періодиці суттєво посилилася зацікавленість різними аспектами творчості композитора, але цілісне осягнення проблематики творчості митця – це попереду.

Аналіз останніх досліджень. На сторінках єдиної на сьогодні монографії «Сад пісень Івана Карабиця», що написана Л. Кияновською у 2017 році, виокремимо влучні спостереження, корисні для розкриття особливостей концепції Першого оркестрового концерту «Музичний дарунок Києву». Тож, увага дослідниці, серед інших багатоаспектних ракурсів, прикута до концептуальних особливостей широкого кола музичних творів, створених з нагоди 1500-річчя міста Києва («Київські фрески», Перший оркестровий концерт «Музичний дарунок Києву»). Науковиця зазначає що образ прадавнього міста у ювілейних масштабних творах І. Карабиця видався трагічним, складним та повністю позбав-

леним патріотичного «радянського глянцю» (Кияновська, 2017).

О. Гуркова переконливо доводить, що творчість І. Карабиця завжди була сповнена семантизованим віддзеркаленням суспільних процесів і ретельно розглядає подібний взаємозв'язок на прикладі різних творів кінця 1960-х–1990-тих років: саме до цього періоду належить аналізований нами оркестровий твір (Гуркова, 2017). Жанровим особливостям концертів композитора присвячені статті вітчизняних науковців: І. Савчук надає панорамний огляд трьох оркестрових концертів І. Карабиця (Савчук, 2013); В. Ракочі, розглядаючи генезис жанру, не оминає і особливості концертів І. Карабиця (Rakochi, 2020). Найбільш дослідженим твором даного жанру у творчості композитора є Третій концерт для оркестру «Голосіння»: І. Пясковський аналізує його семіотичну систему (Пясковський, 2003), В. Ракочі розмежовує традиційні і інноваційні прийоми оркестрування Третього концерту (Ракочі, 2020), С. Турнеєв аналізує принципи тембрового мислення Івана Карабиця у партитурі «Голосіння» (Турнеєв, 2010). Єдина на сьогодні аналітична стаття щодо Першого концерту І. Карабиця спрямована на розкриття авторкою Д. Герасименко ідеї твору І. Карабиця через розгляд мотивної структури оркестрового твору (Герасименко, 2015). Але, не дивлячись на успішно здійснений ґрунтовний структурно-тематичний аналіз Першого концерту «Музичний дарунок Києву» І. Карабиця, у статті цієї авторки майже не розкриваються головні проблеми драматургічного навантаження групи мідних інструментів, хоча Д. Герасименко неодноразово зазначає важливість функцій різних духових інструментів у концепції твору.

Метою статті є аналіз драматургічних особливостей оркестрових партій інструментів мідної групи у партитурі Першого концерту для оркестру І. Карабиця, що обумовлені жанровою специфікою твору.

Виклад основного матеріалу. Жанрова номінація «концерт для оркестру» є відносно новою

для української музики і доробок з трьох оркестрових концертів Івана Карабиця є унікальним творчим внеском у вітчизняну культуру. При побудові відповідних концептуальних форматворчих принципів композитор осмислював досвід розвитку жанру оркестрового концерту у світовій музиці ХХ століття. Вкажемо, наприклад, на твори відповідних жанрів, що відчутно резонують з насиченою концепцією оркестрових концертів І. Карабиця. Аналогії (глибинні, переосмислені) знайдемо у творчості П. Хіндеміта, зокрема, у його «Концерт для оркестру» ор. 38 (1925), у варіаціях «Філармонійний концерт для оркестру» (1932). Яскраві риси оркестрової концертності присутні у хіндемитівських симфоніях, зокрема у: «Бостонській» (1939), «Симфонічних метаморфозах» (1943), «Художник Матіс» (1934), Симфонії in Es (1940), «Піттсбурзької» (1958) тощо. Не оминув увагою І. Карабиць і цикл «Концертів для оркестру» Ф. Маліп'єро, український автор діалогізує з наступними творами: «Камерний концерт» А. Онеггера (1948), «Концерт для оркестру» Золтана Кодаї (1939) та Бели Бартока (1943); Концерт для малого оркестру ор. 34 Альбера Поля Шарля-Марі Русселя (1926-1927 рр.), Концерт для оркестру Уолтера Пістона (1933), Еліота Картера (1969), Роджера Сессінса (1979), Вітольда Лютославського (1950), Алуна Ходдіно (Op. 127, 1986), концерти К. Пендерецького, С. Веховіча, Г. Бацевича, І. Піцетті, Р. Яана та ін. Помітні риси концертності у творах Б. Бартока «Музика для струнних, ударних і челести» (1936), «Дивертисмент» (1939), А. Онеггера «Архаїчна сюїта» (1951), на які спирався при осмисленні власної стратегії концепції жанру український композитор.

Але не можна полишити осторонь і вітчизняні здобутки оркестрового концерту. У якості першого зразка жанру виступає, на думку Ігоря Савчука, «Концертино для струнного оркестру» Олександра Зноско-Боровського – твір, написаний у 1970 році (Савчук, 2013: 6). У цьому ж ряду й «Карпатський концерт» для великого симфонічного оркестру (1972) Мирослава Скорика; «Симфонієта-концерт» для камерного оркестру (1976) та «Елегія пам'яті Станіслава Людкевича» (1979) Євгенія Станковича, «Симфонія-концерт для камерного оркестру» Геннадія Ляшенка (1980); «Концерт для струнного оркестру» Ігоря Шамо; багато інших творів. Чільне місце у переліку оркестрових концертів ХХ століття займає музика та інструментальна концепція Першого концерту «Музичний дарунок Києву» Івана Карабиця.

Твори 80-х років ХХ століття яскраво декларують провідну тему творчості композитора – тему

міста-символу України – тему історії Києва, як другої Батьківщини композитора, чию родину депортовано червоною ордою зі споконвічного місця проживання приазовських греків України, до яких етнічно належав Іван Карабиць. Наступні музичні опуси: увертюра «Святковий Київ» (1980), Перший оркестровий концерт «Музичний дарунок Києву» (1981) та «Київські фрески» (1983), у яких змальовано музичний портрет міста Києва, просякнуті особливим втіленням енергії святковості, що ґрунтується на підвалинах історичної глибини, неоднозначності, з відчутним оригінальним авторським ставленням до уроків історії, з рельєфною панорамою переломних етапів часопростору. «Блискуче оркестрове чуття у Концерті № 1, прагнення “дати прозвучати” кожному з учасників музичного дійства, збагачення оркестрової тканини новими оркестровими фарбами, наповнює сенсом і красою кожен такт його партитури» – зазначає І. Савчук (Савчук, 2013: 6).

Оркестровий склад Першого концерту включає наступні інструменти: дерев'яні духові – 2 флейти та флейта-пікколо, 2 гобоя, англійський ріжок; 2 кларнети (in B) та бас-кларнет in B, 2 фаги, контрафагот; мідні – 4 валторни (in F), 3 труби (in B), 3 тромбони, туба; литаври, трикутник, дерев'яна коробочка, африканський geso-geso instrument, щілинний барабан темпл-блок, малий барабан, великий барабан, три tom-tom'a, тарілки, бубон, дзвіночки, флексатон, гонг; ксилофон; челеста та дві арфи; струнний квінтет. Як видно з оркестрового складу, він має барвисті колористичні інструменти у складі та значно розширену групу ударних. У групі духових присутні видові інструменти.

Формотворення Першого концерту демонструє мозаїчну побудову, композитором задіяно принципи контрастно-складеної форми. Оркестровий концерт І. Карабиця має дві частини: I – *Maestoso*, II – *Presto*. Зазначимо, що при подібних принципах формотворення яскраво вимальовується принцип контрастування як провідний у організації оркестрового концерту. Великого значення при цьому набуває самостійність кожної оркестрової групи, а на інструменти мідної групи накладається особлива функція – подвійна. По-перше, тембри мідних інструментів завжди були носіями святкового саунду. По-друге, саме у брас-царині власної оркестрової партитури композитор вдається до використання сучасних форм інтонування, суттєвого розширення тембрових, акустичних норм та порушення звичних традиційних звуко-колористичних меж звучання духових.

Твір був відчутно новаторським і мало схожим на ювілейний «данський». Ідея величності та

ствердження могутнього образу Києва у концерті проходила значний, драматургічно насичений шлях інтонаційного розгортання і у цьому авторському задумі процес становлення, напруженого формулювання ідеї величності Києва переважав над підсумком-апофеозом твору у фіналі.

Вступний розділ I частини *Maestoso* складається з трьох тем: величної, пасторальної (такт 2 після цифри 2 партитури) та хоральної (цифра 3). Велична фанфарна тема викладена мідними, переважно тромбонам. Ущільнення звучання відбувається завдячуючи трьом тромбонам та тубі, що виразно інтонують низхідну гамоподібну побудову з раптовим піднесенням діапазону, звучності. Таким чином експонується та розгортається святковий фанфарний образ вступу. Найбільш активний інтонаційний процес відбувається тут у брас-групі: валторни, тромбони, труби та туба викладають контрапунктичні побудови напружених шаблів із подальшою дезальтерацією звуків. Відтак, святковий образ набуває складності та багатогранності. Пасторальна тема (друга тема вступу першої частини) актуалізує тембри дерев'яних духових, у партіях яких звучать імпровізаційні пасажи з імітаційним «перегукуванням» регістрів. Дерев'яні чудово діалогізують із тембрами дзвіночків, челести, арфи. Так складаються акордові комплекси, які у третьому розділі вступу концерту викладають мідні інструменти: виникає тема-перевертень, яка походить із надреального світу казки, тендітності, і з часом перетворюється на тривожний образ фатуму, що наданий швидкоплинно.

Основна тема I частини з'являється у розділі *Andante Rubato* (цифра 5 у партитурі) зі зміною темпу викладення на більш імпровізаційний. Віолончелі, арфи, челеста та литаври – це фон. Рельєф викладений мідними духовими: труби, тромбони, туба та валторни формують тему урочистого характеру зі стрімким завоюванням теми – мелодійної вершини. Ствердженню теми сприяє регістровий, фактурний та динамічний контраст, що може бути означений як особливість композитора-симфоніста за типом мислення. У I. Карабиця немає сталості навіть в експозиційному проведенні тематизму. Важливим тут видається неоднорідність та діалогічність побудов в середині однорідних оркестрових груп, зокрема, мідної, де тематичні елементи розпорознені між партіями мідних інструментів.

З цифри 7 розпочинається розробковий розділ першої частини Концерту, який активно динамізують оркестровими засобами саме тембри мідних інструментів. Тематичні елементи вступного

розділу набувають по черзі стверджувального або вкрай драматизованого характеру звучання. Відмітимо активні репетиційні повторення звуків у партії труб (цифра 9), глісандування, фрулато, вільні імпровізаційні побудови різних мідних інструментів (партитура, цифра 10), навмисно різко виявлені динамічні контрасти мотивів за рахунок активованої атаки звуку. Так, наприкінці першої частини у цифрі 11 повторюється хоральна тема вступного розділу. Вона набуває звукової щільності у партіях труб та тромбонів проводиться по черзі на тихій та гучній динаміці у контрасті, посилюючи драматичну образну сферу наприкінці I частини Першого концерту.

Початок II частини пов'язаний з різким темповим зсувом: *Presto* замість *Maestoso*. Звертає увагу послідовне нагнітання негативної емоційно-образної сфери, психологічного напруження. Найбільш виразний приклад спостерігаємо у цифрі 15 партитури, саме за участю мідних інструментів, де уся мідна група на фортіссімо у високому регістрі виконує «подвійне» *staccatissimo* (або фальшиве) стаккато на складі «tu-cu». Кульмінація II частини (у цифрі 21 партитури) неймовірно ущільнює звучання оркестру, при цьому характер звучання кожної оркестрової групи видається неоднорідним у тембровому відношенні. Особливо виразною є мідна група, де кожен інструмент проводить самостійну лінію: контрапунктичні побудови яскравих мідних презентують пульсуюче тривожне тло. Поява ліричного епізоду у цифрі 25 змінює градус напруження, темп уповільнюється до *Andantino*, мідні інструменти не приймають участь у розгортанні барвистої пантеїстичної картини. Тематичні елементи розділу викладаються високими дерев'яними духовими (переважно, флейтами) у супроводі пажів арфи та челести. Цей момент є зламним: у подальшій тембровій драматургії інструменти мідної групи використовуються як момент перемикання образних сфер. Найбільш ефектним даний прийом видається у цифрі 29 партитури, де послідовне проведення виразних, ритмічно-примхливих побудов в партіях валторни, труби та тромбонів актуалізує танцювальний мотив зі вступного розділу концерту, що нівелює драматичне напруження розділу.

Тематизм партій інструментів мідної групи насичений різкими дисонуючими побудовами хоралів мідних, мелодійні лінії мають метушливий ритмічний малюнок та ламаний інтонаційний контур. За рахунок цього виникають аллюзії епізодів навали (цифра 37) мілітаристських творів XX століття. Зламний момент концепції оркестрового концерту (цифра 42) співпадає з виключенням мідних інструментів

зі звучання, а остаточно ствердження образів перемоги світлих сил відбувається при проведенні сольної теми у партії труби (цифра 44).

Висновки. Отже, Перший концерт для оркестру «Музичний дарунок Києву» Івана Карабиця є яскравим зразком втілення принципів оркестрової концертності, що підтверджується наявністю у концепції твору різних типів діалогічних побудов. Перший тип – діалог між контрастними оркестровими групами. Другий тип – яскраво виявлений перманентний діалог інструментів мідної групи у середині цієї групи, яка у підсумку виявляється темброво-негомогенною і найбільш динамічною серед інших у партитурі твору.

Звідси походить і той принцип оркестрового мислення композитора, який презентовано у

концепції Першого оркестрового концерту, коли І. Карабиць вдається до детальної диференціації партій різних інструментів мідної групи, що призводить до її неоднорідності, тембрової барвистості та деталізації, на відміну від інших груп інструментів. Зазначена неоднорідність виявляється і у великій кількості унікальних прийомів звуковибудовування, і у безлічі віртуозних побудов у партіях валторн, труб, тромбонів. Оркестровим партіям мідних у Першому оркестровому концерті притаманна висока технічна складність та жанрово-стильова різнобарвність тематизму, що дозволяє сприймати концепцію цього твору як певного маркера принципів інструментального театру, що так яскраво виявлений у подальшій оркестровій творчості І. Карабиця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герасименко Д. Мотивное развитие как средство выражения идеи произведения на примере концерта для оркестра № 1 «Музичний дарунок Києву» И. Карабица. *Человек – Культура – Искусство – Творческая личность* : мат. VII Международной Интернет-конференции (Луганск, 13 – 15 февр. 2015 г.). Луганск : Изд-во ЛГАКИ им. М. Матусовского, 2015. С. 49 – 55.
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. Кияновська Л. О. Сад пісень Івана Карабиця : монографія. Київ: ДУХ і ЛІТЕРА, 2017. 288 с.
4. 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.
5. Ракочі В. Традиційне і новачієне в оркеструванні Третього концерту для оркестру «Голосіння» Івана Карабиця. *Українське музикознавство*. 2020. Вип. 46. С.46 – 98.
6. Савчук І. Іван Карабиць – спроба наближення до розуміння. *Карабиць І. Три концерти для оркестру [Партитура]*. Київ : Муз. Україна, 2013. С. 5–7.
7. Турнеєв С. Темброве мислення Івана Карабиця (на прикладі Концерту № 3 для оркестру «Голосіння»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Когнітивне музикознавство* : зб. наук. статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Вип. 29. Харків : Вид-во «С.А.М.», 2010. С. 246–254.
8. 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>.

REFERENCES

1. Gerasimenko, D. (2015). Motivnoye razvitiye kak sredstvo vyrazheniya idei proizvedeniya na primere kontserta dlya orkestra № 1 «Muzychnyy darunok Kyevu» I. Karabytsa. [The Development of Musical Motifs as a Means of Expressing the Idea of a Work on the Example of the Concerto for Orchestra No. 1 «Musical Gift to Kiev» I. Karabits]. *Man - Culture - Art - Creative Personality : Materials of the VII International Internet Conference*, Lugansk, Pp. 49 – 55 [in Russian].
2. Gurkova, O. (2017). Tvorchist Ivana Karabytsia u dzerkali epokhy (kinets 1960-tykh – 1990-tykh rokiv) [Creativity of Ivan Karabyts in the mirror of the epoch (late 1960s – 1990s)]. *Scientific Bulletin of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 120. P. 275–290 [in Ukrainian].
3. Kyjanovs'ka, L. (2017). Sad pisen Ivana Karabytsia : monografiya [Garden of songs by Ivan Karabits : monograph]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
4. Piaskovsky, I. (2003). Semiotychna systema kontsertu dlia orkestru № 3 («Holosinnia») Ivana Karabytsia [Semiotic system of Ivan Karabyts' Concerto for orchestra № 3 (“Lamentations”)]. *Scientific Herald. Vivere memento v. 31: “Remember life”*. *Articles and memories of Ivan Karabits* [Naukovyi visnyk. Vivere memento, v. 31: “Pamyatai pro zhyttia”. Statti i spohady pro Ivana Karabytsia]. P. 59–69 [in Ukrainian].
5. Rakochi, V. (2020). Traditional and innovative in the orchestration of Ivan Karabyts' Third concerto for orchestra «Lamentations». *Ukrainian musicology: Scientific Bulletin of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 46. P. 46–98 [in Ukrainian].
6. Savchuk, I. (2013). Ivan Karabyts – sprobа nablyzhennia do rozuminnia [Ivan Karabyts: an attempt to approach for understanding]. *Karabyts Ivan. Three concertos for orchestra [Score]*. Kyiv: Muzychna Ukrayina. P. 5–7. [in Ukrainian].
7. Turnieiev, S. (2010). Tembrove myslennia Ivana Karabytsia (na prykladi Konkert № 3 dlia orkestru «Holosinnia») [Ivan Karabits' timbre thinking (on the example of the Third Concerto for orchestra “Holosinnja”)]. *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].
8. 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>