

3. Понятовский С. История альтового искусства / С.Понятовский. – М.: Музыка, 1984. – 224 с.
4. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века / Л.Раабен. – Л.: Сов. композитор, 1986. – 198 с.
5. Соколов О. Об индивидуальном претворении сонатного принципа / О.Соколов // Вопросы теории музыки. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 2. – С. 152-180.
6. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А.Швейцер. – М.: Музыка, 1965. – 725 с.

Резюме

Уперше в українській музикознавчій думці детально розглядаються альтові соло-сонати П.Гіндемита в аспекті проблеми неокласицизму; наголошуються стилістичні риси, що кореспондують з поетикою бароко: елементи прихованого багатоголосся, відповідна штрихова палітра, терасоподібна динаміка, відкрита форма циклу.

Ключові слова: соло-сонати, виконавство, П.Хіндеміт.

Summary

Based on analyzed solo sonatas P.Hindemita can say that was a German composer incited impressive psychological turning point in attitudes to the viola, which turns into a very wide range of opportunities, chamber ensemble and touring tool.

Key words: P.Hindemita, solo sonatas.

УДК 78.071.1(438)

Л.В. Сидоренко

ІННОВАЦІЙНІСТЬ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ СИСТЕМИ ВИРАЗОВИХ ЗАСОБІВ У „ТРАНСЛЯЦІЇ VI” АНДЖЕЯ КЖАНОВСЬКОГО

У польській соціокультурній парадигмі музичний постмодернізм 1970-х років став періодом синтезу. На думку Б.Сюти, саме у цей хронологічний період „...склалася ситуація естетичної рівноваги між традиціями та інноваціями, експериментом та кітчем, реалізмом та „неостілями”; зросла поліфонізація свідомості, проголошено повернення до „нової простоти” [1; 46].

Переломним в історії Катовіцької композиторської школи виявився 1974 рік. В.Кіляр у симфонічній поемі „Krzesany” („Кресани”) задекларував власну мистецьку незалежність від диктату новітніх постсеріальних сонористичних тенденцій. Його „Krzesany” не вкладалися у жодну із цих стилістичних категорій: міцна опора на гуральський фольклор, чітка мелодична і тональна основа визначили початок „нової фольклорної хвилі” у польській музиці. Прем’єри у 1976 році відразу трьох славетних творів – Третьої симфонії „Piesni zalosne” („Скорботні пісні”) Г.Гурецького, симфонічної поеми „Koscielec, 1909” („Костелець, 1909”) В.Кіляра та Першого скрипкового концерту К.Пендерецького ознаменували народження „нового романтизму” у польській сучасній музиці та актуалізацію норм традиційного музичного мислення у синтезі з новітніми композиторськими техніками. Одночасно 1976 рік став стартом для нової генерації катовіцьких композиторів – так званого „покоління сталвововольського” (народженого у 50-х роках), яке дебютувало на фестивалі „Mlodzi Muzycy Mlodemu Miastu” / „Молоді Музиканти Молодому Місту” („ММММ”), сміливо проголосивши у своїй творчості стильові засади нового часу: А.Лясонь, Е.Кнапик та А.Кжановський.

А.Хлопецький, окреслюючи перспективи новітньої музики Шльонська, робить акцент на двох взаємодоповнюючих константах: консервативній та авангардовій, слушно зауважуючи, що для обидвох спільним знаменником виступає традиція – мистецька, культурна, духовна [5; 9]. Завдячуючи їй, еволюція Катовіцької композиторської школи призвела „...не до деструкції, а до постмодерного синтезу та щоразу самобутньої трансформації, контемпліяції sacrum та природи, редукції матеріалу, конденсації змісту, експонування „звукової барви” у її романтичному ідіомі” [3; 16]. А отже, поняття „традиції” у Катовіцькій композиторській школі має значення

мистецького індивідуального переосмислення, а не консерватизму і постає як „сакросфера” (Г.Гурецький), як „сфера ірраціоналізму” (Е.Кнапик), як ситуація „символічної транстекстуальності” (Й.Бауман-Шуляковська).

А.Кжановський¹ вписав у польську музичну культуру останньої третини ХХ століття вельми своєрідну сторінку. Творчість митця, в якій самобутньо виявився синтез вокальної та інструментальної поетик, окреслює найвизначніші традиції регіональної композиторської школи, трансформація яких відбулася у його індивідуальній манері крізь призму сучасного світобачення та світосприйняття.

У своїх естетичних поглядах А.Кжановський обстоює модерність норм композиторського мислення і музичної мови у світлі нової постмодерної парадигми. Звернення до романтичної духовності є для композитора не лише метафорою, але реальним джерелом кристалізації власної музичної мови; тип зв'язків з традицією можна визначити як опосередковано-підсвідомий. Ця тенденція є характерною не лише для польської музики, але й для сучасного європейського мистецтва взагалі. Відтак, відбувається „заповільнення історії, що впадає у відчуття позачасових цінностей” [2; 61].

Окреслюючи стиль камерно-вокальної музики А.Кжановського², П.Стжелецький підкреслює важливе значення конструктивізму, поряд із романтичною емоційністю: „Стилістиці митця <...> є близькою сонорна техніка в поєднанні з романтичною чуттєвістю, кантиленною мелодикою тощо” [6; 270]. Польський національний елемент виразно прослідковується на рівні ладовості та ритміки. Система музичних цінностей, яку окреслив сам композитор в одному з інтерв'ю, має безпосередній вплив на його творчість, а саме: важливими віхами залишається звернення до творчості Г.Гурецького та В.Лютославського, яких композитор вважав „найбільш екстраординарними майстрами сучасної музики” [4; 47]. Романтичне світовідчуття, домінанта кантиленного, романсового начала була сприйнята А.Кжановським саме від Г.Гурецького, а спосіб мислення, довершеність структурної організації та загострене чуття сонорички – від В.Лютославського. Медитативність та рефлексивність митець трактує як сучасні, актуальні принципи інтерпретації філософських категорій. Саме на цих мистецьких принципах ґрунтується творче мислення А.Кжановського та самобутність його індивідуального почерку. На прикладі його камерної вокально-інструментальної спадщини, зокрема, циклу „Трансляція VI”, можна переконатися в органічному співіснуванні таких упізнаваних постмодерністичних категорій, як мовна комунікативність, гротеск, ігрове начало, скерованих на втілення цілого спектру алегоричних та символістичних музичних сенсів, інтерпретованих яскраво індивідуально. Саме ці цикли найповніше характеризують новітню мову митця, наближену до авангардової стилістики, з яскраво романтичною експресивністю вислову.

Вокальний цикл „Трансляція VI” („Audycje VI”)³ для сопрано та струнного квартету написаний у 1982 році на замовлення Польського Товариства Сучасної Музики з нагоди святкування 100-ліття від дня народження К.Шимановського. Ця композиція належить до періоду новаторських пошуків композитора і характеризується яскравою оригінальністю музичної мови. Цикл написано до фрагментів з поезій класика польської літератури Ю.Словацького⁴ („До матері”, „Гімн” та „Ода свободи”), об'єднаних у нову художню систему. При цьому композитор не дотримується ані хронології написання цих поезій, ані реальної сюжетної основи: лише йдучи за художнім смислом, вони утворюють логічну послідовність у розкритті умовної сюжетної фабули. А.Кжановський не виокремлює ці тексти між собою, а комбінує їх, по-різному інтерпретуючи один і той самий текст у різних розділах.

За визначенням П.Стжелецького, вокальний цикл „Трансляція VI” характеризується „експресіоністичною імпульсивністю, де головною ідеєю твору є втілення гармонії звукового простору” [6; 303]. Виняткового значення у даному контексті набуває поєднання принципів декламаційності з аріозно-пісенною кантиленою, зокрема, в монологах сопрано.

Драматургічна ідея „Трансляції VI” втілюється через розвиток психологічних подій минулого і майбутнього, незримого світу вічних ідей, що надають життю духовного змісту; лірико-романтична поезія протиставляється реаліям сучасного світосприйняття. Так, Ю.Словацький прагне самодостатності поетичного світу, трактуючи його як сферу постійної

боротьби протилежностей, що належать духовній сфері буття. Поетові вдалося досягти синтезу суб'єктивного психологізму й філософського узагальнення. Адже у його поезіях знайшли відображення й переосмислення такі характерні для романтичних творів теми, як: Людина і Всесвіт, Добро і Зло, Вічність, Сум і Просвітлення тощо. Велика увага приділяється символу, як уособленню ідеальної сутності світу краси. Автор перетворює емоції на лінії, кольорові плями, звуки; за допомогою влучно підібраних альтерацій підкреслює найважливіші смислові зони. Пориноючи у світ духовних переживань й шукаючи „вічні істини буття”, Ю.Словацький використовує такі художні засоби, як витончений метафоризм, натяки, багатозначність, абстрактність образів тощо, які А.Кжановський тлумачить крізь призму власного типу мислення. Це, певною мірою, визначило і тип наскрізної драматургії циклу „Трансляція VI”, де переважає монологізм. У самому музичному тексті наявний поділ на дві контрастні сфери: рух (енергія, екстатика, трансформація) і простір (медитація, нерухомість, континуальність, гра світлотіней). Отже, цикл складається з чотирьох розділів, що йдуть *attacca*, та коди. Не зважаючи на деяку фрагментарність, витримується єдина цілеспрямована лінія драматургічного розвитку.

Тема експозиційного розділу (*Andante*) доручається спочатку партії першої скрипки, до якої поступово долучаються інші голоси ансамблю, включно з голосом. У результаті багаторазового накладання горизонтальних ліній (у динаміці *pp-mp*), виникає хитка, рухома вертикаль. Експозиція тематизму не виокремлюється від процесу його інтенсивного розвитку; гармонія „проростає” з суми мелодій. Перший розділ є інструментальною прелюдією, де у концентрованому вигляді подається основний тематичний матеріал твору, а вокальна партія, практично позбавлена поетичного тексту, потрактована як рівноправний учасник виконавського процесу, що гармонійно доповнює інструментальну звукову палітру. А.Кжановський використовує лише одну фразу: „*smutno mi, Boze...*” („сумно мені, Господи...”) з вірша „Гімни”, завдяки чому акцент переноситься з вербального ряду на відображення тембральних особливостей голосу, його індивідуального звучання. На тлі «розкиданих» фактурних плям та витончених мерехтливих гармонічних барв вибудовується гнучка вокальна лінія: чергування вокалізу на звуках „*m*”, „*a*”, „*y*” й „*o*” та короткої однотокової поспівки на словах: „*smutno mi, Boze*”, де домінуючим формотворчим засобом стає тембровий контраст, безпосередньо пов'язаний із процесом артикуляції. А.Кжановський у широкому обсязі послуговується сонористичними ефектами голосівок, їхніх вибагливих поєднань та чергувань. Це дозволяє задіяти широкий спектр можливостей голосу без акцентуації певних слів. Така ускладненість вокальної партії пов'язана, у першу чергу, з бажанням композитора максимально розкрити потенціал природних особливостей людського голосу. Нарративність тут вирізняється різноманітністю типів інтонування – від шепоту до крику, від скандування до „белькотіння”. Насичуючи інструментальну партію майже мовною виразністю, А.Кжановський вдається до яскравих тембрових та динамічних ефектів, зокрема, до таких специфічних прийомів звуковидобуття, як гра за підставкою, *glissando*, аритмічні тремоло, бартоківські піцікато, гра із сурдиною, *sul ponticello*, використання різних типів вібрато, а також чвертьтонова техніка, що створює додатковий діапазон барв та збагачує цілісність просторовим виміром.

Контрастом до попереднього виступає другий розділ „Трансляція VI” – *Adagio molto*, який умовно можна поділити на два контрастні епізоди „*A*” і „*B*”: алеаторичного, хаотично-рухомого та метричного, раціонально організованого. Епізод „*A*” відразу вводить у дію: наче яскравий заклик починається він з акордового кульмінаційного вступу (на *f*) у струнних, що готує появу партії сопрано. Композитор апелює до першої строфи обраного ним фрагменту поезії Ю.Словацького „Ода до свободи”: „*Witaj, Aniele!*” („Вітай, Ангеле!”). Зигзагоподібний малюнок, стрибки на широкі інтервали, імпровізаційність викладу характеризують вокальну лінію, що у процесі розвитку досягає гострої експресії, а хроматичні звукоряди, викладені алеаторично у струнних, утворюють численні контрапункти до неї. Поступово фактура розріджується, змінюється й емоційний настрій. Просвітлений вокаліз сопрано, наче голос Ангела, підводить до епізоду „*B*”, де повертається образ смутку з першого розділу циклу (строфа „*smutno mi, Boze...*” з фрагменту вірша „Гімни”). Особлива увага тут приділяється сонорній забарвленості кожного окремого звуку вокальної лінії. Це відчувається і в складних розспівах приголосних звуків, і в

різних прийомах атаки голосних, і у граничній мелодизації окремих літер тексту. Дванадцятитонову звуковисотну організацію партії струнного квартету значно розширено за рахунок чвертьтонових „розхитувань” основних тонів, подібно до хроматичних альтерацій у традиційній тональній музиці пізньоромантичного періоду, а відносно виражені тональні устої виникають лише при появі у вокальній партії слів: „smutno” (звуки „c-es-f-fis-a”) та „moj Boze” („es-ges”).

Поетичною основою третього розділу – Lento – кульмінації цілого циклу стали дві строфи з „Оди до свободи” Ю.Словацького: „Bogarodzico Dziewico sluchaj nas Matko Boza...” („Богородице, Діво, слухай нас, Мати Божа...”). Форма розділу – аркоподібна, у якій можна виокремити три епізоди: АВА¹. Кожна з трьох неконтрастних фраз, що формують короткий перший епізод „А”, є повільнішою за попередню. Перша фраза – просвітлено-чуттєвий інструментальний вступ, який готує появу вокальної кантилени; друга – лірична сповідь у партії сопрано на тлі арабескових флажолетів у струнних; третя – коротка кода: звукова матерія „розчиняється” у тиші. Нерегулярна ритміка інструментальної партії нагадує виписане rubato: цей прийом концентрується в інструментальній інтерлюдії між третім і четвертим розділами. Це призводить до гнучкої системи темпових відхилень від основного темпу (наприкінці розділу ритмічні унісони поступово витісняють це поліфонічне плетиво). Своєрідна особлива легкість звучання цього епізоду полягає також і в тому, що увесь він витриманий в акварельних тонах: градація динаміки відбувається від *pp* до *mp*.

Контрастом до епізоду „А” виступає розгорнутий епізод „В” – інструментальна інтерлюдія. Це свого роду уособлення стану душевного краху, боротьби „незримого світу вічних ідей з реальністю”, де ритмічна імпровізаційність замінюється регламентованими партіями струнного квартету. Темброво-колеристична забарвленість на початку інтерлюдії є невід’ємною від пуантилістичної побудови музичної тканини вебернівського типу (як уособлення романтичних ілюзій). Загальне враження – розірваність думок, розмитість контурів, поєднання окремих колористичних плям із маркатованими фігураціями. Зв’язок із національною польською традицією простежується у виборі виразового арсеналу: поряд із насиченими гостродисонантними вертикалями нетерцевої будови помітне використання плагальних зворотів, елементів дорійського та фригійського ладів. Поступово динаміка посилюється, відбувається ущільнення фактури. Емоційне напруження не послаблюється завдяки ефекту контрастних „кадрів”, які швидко змінюють один одного; трансформується і сенс розвитку – від споглядальності до процесуальності аж до кульмінаційних сонористичних кластерів.

Після генеральної паузи розпочинається останній, третій епізод цього розділу („А¹”). Запановує спокій та рівновага, динаміка притишується. На цьому тлі виринають солюючі звуки сопрано соло, що звучать наче лірична сповідь: „Bogarodzico Dziewico sluchaj nas...”. Це свого роду „тиха” кульмінація, що звучить особливо проникливо після емоційних потрясінь попереднього епізоду. Звукове мерехтіння струнних, повільні завмираючі акорди із зупинкою на окремих звуках, розріджена фактура ще більше підкреслюють стан молитовності та умиротворення, повернення в образну сферу „вічної краси”.

Четвертий розділ – (Larghetto) – є тематичною аркою до попередніх образів циклу. Специфіка метричної організації полягає у нівелюванні періодичності, створюючи таким чином ефект „розтікання” часу, „розмивання” форми, у якій можна простежити три фази. Принцип драматургії у цих фазах – поступово-імпровізаційне додавання та накопичення тембральних ліній до кульмінації у першій та другій та емоційна розв’язка-просвітлення у третій. Перша фаза вносить сум; звучить протяжна лірична мелодія-вокаліз у партії сопрано соло на динаміці *p* (на голосних „a”, „y” та „o”, семантично наслідуючи перший експозиційний розділ циклу), у якій виділяється секундово-квартова інтонація „d-cis-fis”. Темний, сутінковий колорит запановує на словах: „smutno mi, Boze...” (тема-образ філософських роздумів над сенсом життя, яка проходила у першому та другому розділах циклу). Друга фаза розвитку є більш динамічною, на відміну від статичності першої: вона доповнена терпкою алеаторичною фактурою струнних у динаміці *mf-f*. У кульмінації звуковий образ розпадається на зони, вокальна партія набуває

декламаційно-речитативного характеру – драматичний вигук на словах: „Witaj, Aniele!” (фрагмент поезії „Ода до свободи”, використаний у другому розділі циклу). А.Кжановський використовує принцип варіантного розвитку тритонового інтервалу, заповненого півтонами у різноманітних комбінаціях: гетерофонне одночасне поєднання видозмінених ліній, що набувають особливо напруженої та динамічної вібрації. Контрастом до другої фази є третя, де простежується спад динаміки до *tr-ppp*. Тематичним джерелом стає обертоновий ряд. А.Кжановський знайшов тут незвичне за вишуканістю сонорно-темброве втілення образу ідеалу, вічної краси – образу Матері. Стриманість та зосередженість викладу музичної думки, поліфонізація фактури (*quasi-фугато* у партії струнних) на тлі вокальної речитації (*sotto voce*) поетичних рядків тексту Ю.Словацького „До матері” спричиняють той самозаглиблений молитовний стан, який має спільні ознаки з медитацією.

Завершує цикл „Трансляція VI” кода, що сприймається як продовження попереднього розділу. Об’єднуючу роль відіграє поява мотиву-вокалізу з першого розділу циклу у ліричній проникливій партії сопрано як свого роду дзеркальне відображення. Це створює композиційне обрамлення твору. Постійне ритмічне оновлення та неспівпадіння по вертикалі партії струнного квартету посилюють сонорний ефект. Подібність інтонаційного змісту партій привносить ефект мікрополіфонії, де головним засобом стає не темброва колористика, як у попередніх розділах, а поступова трансформація кожного окремого звуку аж до повного його розчинення у просторі в останніх тактах композиції, де звучить сповнене тихого суму прохання-звернення у партії сопрано: „почуй нас, Богородице” (фрагмент поетичного тексту „Ода до свободи” з першого розділу).

Отже, камерний вокально-інструментальний цикл „Трансляція VI” А.Кжановського є твором, що вражає надзвичайно широкою амплітудою експресії і потужністю втілення основної поетичної ідеї. Тут концентруються основні риси стилю композитора, його надзвичайно оригінальна музична поетика. Митець збагачує усталене розуміння новизни. Глибокою є стильова генеза цієї музики, а саме – автор поєднує лірико-романтичне сприйняття дійсності з гротескним, відчуженим. А.Кжановський розширив спектр ліричних емоцій новими чуттєвими нюансами, що переростають у тривалі психологічні стани, співставляються з імпульсивними емоційними реакціями та витонченою медитативною рефлексією. Усе розмаїття емоційних станів відповідає палітрі романтичної, сповненої символіки поезії Ю.Словацького. Композитор свідомо послуговується такими характерними елементами поетики романтизму, як розповідь від першої особи, монологічність, акцентуація суб’єктивного фактору, філософські роздуми, вільна наскрізність розгортання тощо. Романтична естетика вплинула і на концепцію у послідовності розвитку подій: сумнів, пошук істини, гротеск (що приховує трагізм), катарсис, просвітлення, очищення. Композитор виявляє цікавість до довершеного звукопису, вишуканої сонористики у поєднанні з кантіленою, де музика є чітко підпорядкованою емоційності та глибині поетичного тексту.

Примітки

¹ Анджей Кжановський (1951-1990 рр.) відомий польський композитор, акордеоніст, лауреат численних премій. Закінчив композиторські студії у класі композиції М.Гурецького. Як композитор та виконавець викладав на престижних Дармштадських Міжнародних Курсах Нової Музики (1984-1990 рр.). У творчому доробку митця низка симфоній, камерна та вокально-інструментальна музика, твори для акордеона. Композиторський дебют Кжановського відбувся під час фестивалю „Młodzi Muzycy - Młodemu Miastu” у м.Стальова Воля в 1975-1976 роках разом із Е.Кнапіком та А.Лясонем, де автор репрезентував цикл із чотирьох вокально-інструментальних композицій під назвою „Audycje” („Трансляції”), який згодом доповнив ще двома творами з подібною назвою. Стальововольські „Audycje” визначили новий шлях розвитку сучасної польської музики під егідою неоромантичної стильової парадигми, що стала в опозиції до раціонально-„математичного” авангарду 50-60-х років.

² Камерний вокально-інструментальний доробок Анджея Кжановського репрезентовано шестичастинним циклом „Audycje” (1973-1982 рр.) та циклом „Trzy etudy” („Три етуди”) для

сопрано, флейти, перкусії на тексти З.Долецького (1974-1976 рр.), вокалізом „Relief” („Рельєф”) для сопрано та дзвонів (1985 р.), кантатами „De profundis” для баритону та струнного оркестру (1974 р.) і „Salve Regina” для хору хлопчиків і органу (1981 р.) на канонічні тексти та аудіовізуальним перформансом „Transpainting” на лібретто К.Урбаньського (1977 р.).

³ Перше виконання твору відбулося у 1982 році у м.Варшава, сопрано соло – М.Армановська, струнний квартет у складі В.Квасьного, З.Витриковського, П.Райхерта, М.Єзьорського.

⁴ Ю.Словацький (1809-1849 рр.) – один із найяскравіших польських поетів епохи Романтизму поряд із А.Міцкевичем, З.Красінським, Ц.Норвідом. Автор ліричних та епічних творів, засновник нової польської драми.

Джерельні приписи

1. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття: дослідження / Б. Сюта. – К., 2004. – 120 с.

2. Чередниченко Т.В. Диалоги о постсовременности / Т. Чередниченко, М. Аркадьев // Музыкальная академия. – 1998. – № 1. – С. 60-67.

3. Bauman-Szulakowska J. Ewolucja estetyczna slaskiej tworcosci muzycznej XX wieku / J.Bauman-Szulakowska; D.Kadlubiec, M.Dziadek (red.) // Polska muzyka wspolczesna. Kierunki – Idee – Postawy. – Katowice, 2001. – S. 11-21.

4. Chlopecki A. Andrzeja Krzanowskiego autokomentarz / A.Chlopecki // Muzyczny swiat Andrzeja Krzanowskiego: materialy z sesji naukowej. – Krakow: AM, 2000.

5. Chlopecki A. Zabobony gasnacego stulecia / A.Chlopecki // Warszawa: Dysonanse, 1997. – Wydanie specjalne. – S. 7-20.

6. Strzelecki P. „Nowy romantyzm” w tworcosci kompozytorow polskich po roku 1975 / P.Strzelecki. – Krakow: Musica Jagellonica, 2006. – 468 s.

Резюме

Досліджуються витoki становлення Катовіцької композиторської школи останньої третини ХХ ст.; висвітлюється естетична позиція А.Кржановського, що послідовно обстоює принцип радикального оновлення норм композиторського мислення і музичної мови.

Ключові слова: катовіцька композиторська школа, камерний вокально-інструментальний цикл, постмодерна парадигма, неоромантизм.

Summary

The article contains an investigation of the establishing beginnings of Katowice composer's school of last third of XX st. The article also gives a coverage to the aesthetic position of A.Krzanovsky, which defends a principle of radical update of composer's thinking and musical language norms.

Key words: katowice composers school, chamber vocal-instrumental cycle, tradition, a postmodern paradigm, neoromanticism.

УДК 785.6:788

Н.О. Вакула

КОНЦЕРТ ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТА МОДИФІКАЦІЙ ЖАНРУ СУЧАСНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ

Історія кожного жанру поділяється на певні періоди, які він проходить у своєму розвитку. Це не оминає і жанр інструментального концерту. Проте еволюційні процеси, що відбуваються в Україні, певним чином не відповідають європейським. Якщо розквіт жанру інструментального концерту в Європі припадає на кінець ХІХ-ХХ століття, то в Україні, а зокрема Галичині, лише в