

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 витоки становлення Катовіцької композиторської школи останньої третини ХХ ст.; висвітлюється естетична позиція А.Кжановського, 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

першій половині ХХ століття композитори зверталися до цього жанру спорадично і трактували його радше як супутній до симфонічної та камерно-інструментальної музики.

У 80-90-ті роки ХХ століття в музичному просторі Галичини з'являється чимало творів концертного жанру для різних інструментів, унікальних за своєю лексичною та структурною самобутністю. Це концертні твори М.Скорика, В.Камінського, О.Козаренка, А.Нікодемівича, О.Криволапа, Б.Фроляк, Л.Думи, Г.Ляшенка, Л.Сидоренко тощо.

Актуальність статті зумовлена розглядом найбільш активного періоду жанру в останній третині ХХ століття та увиразненням сучасних модифікацій жанру на прикладі інструментальних концертів для духових інструментів у творчості львівських композиторів.

Інструментальний концерт, представлений духовими інструментами, не отримує статусу цілісного системного явища в Галичині і має, як уже зазначалося, швидше поодинокий характер. Отож на сучасному етапі неможливо здійснити систематизацію музичного матеріалу, виявити самобутні риси концерту для духових інструментів. Проте певні зрушення все ж помітні.

У творчому доробку Романа Сімовича у 1971 році з'являється Концерт для флейти з оркестром; подібну практику здійснює у 1980 році Віктор Камінський і пише Концерт для гобоя. А розгляд партитур представниць середньої композиторської генерації (Л.Думи та Б.Фроляк) є спробою аналізу творчого доробку композиторів в царині інструментального концерту для духових в останній третині ХХ століття, висвітлення граней їх стильових особливостей.

Музикознавці зазначають, що в цей період „з'являються концертні твори,... зумовлені прагненням авторів до радикальних змін драматургічних і музично-виразових засобів. Поява різноманітних стильових різновидів концертів... пов'язана з пошуками композиторами оригінальних форм і запровадженням нових техніко-композиційних систем (додекафонії, алеаторики, сонористики)” [4; 46]. Розглянемо окремі музичні зразки.

Концерт Л.Думи для валторни та камерного оркестру (1983 р., друга редакція – 1993 р.) зовні видається цілком традиційним за драматургією та композицією. Це – модель великого симфонізованого концерту, що спирається на тричастинний цикл із характерною послідовністю темпів „швидко – повільно – швидко” і містить каденцію соліста, викликає щирий інтерес своєрідністю трактування виразових можливостей солюючої валторни. Саме для підсилення її звучання з оркестру вилучено групу мідних. Відтінюють партію соліста дерев'яні, струнні та потужний комплекс ударних: до партитури введено литаври, ксилофон, вібрафон, барабан, дерев'яні коробочки, тарілки, дзвіночки; часто композитор застосовує й цікаві прийоми звуковидобування¹. Як і багато інших сучасних творів концертного жанру, даний опус демонструє наближеність до симфонічної ідеї. Насамперед це позначається на специфіці матеріалу, цілком позбавленого зовнішнього блиску й суто декоративних прикрас. Кожен інтонаційний елемент є виразником певної ідеї; окремі мелодичні ходи набувають лейтмотивного значення, проходячи крізь цикл як вихідні імпульси створення нових образних сфер. Загалом лексика твору міцно спирається на інтонацію кварта – саме цей інтервал домінує в усіх мелодичних утвореннях, часом у вигляді ладових чи акустичних дисонансів (зб. 4 та зм. 4). Константність квартового співвідношення по вертикалі неодноразово проступає у фактурі у вигляді квартакордів чи паралелізмів чистих кварт. Ще один лейтінтервал – висхідна велика септима, що багаторазово інтонується оркестром – став хрестоматійним прийомом для втілення настроїв граничної напруги. Симфонічна процесуальність також дається взнаки через постійне перетворення, переосмислення вихідного матеріалу. Фактично кожен новий образ є лише відносно новим, оскільки постає як трансформація попереднього. Стан самозаглибленості викликає до життя тривалі органні пункти, остинато басів. У творі поряд з активними, дієвими образами рельєфно постають і образи медитативні, лірико-філософські (особливо виділяється скорботне *Doloroso* фіналу). Великого значення в драматургії набуває поліфонія як вільного, так і строгого стилю (див., наприклад, фугато побічної партії Першої частини з потужними стретами в репризі *Allegro con brio, Doloroso* Третьої частини циклу).

Цікавою знахідкою видається й трактування фіналу, як грандіозної ремінісценції твору. В ньому майже дослівно повторюється початкове *Allegro con brio*; розділ „quasi розробка”

відтворює матеріал розробки першої частини; побічна партія цитує головну тему першої частини Концерту. Гігантська репризна тричастинність вищого порядку повертає нас до вихідного пункту розвитку, тим самим залишаючи авторку сам на сам із питанням про сенс життя, що не розв'язується.

Отже, перша частина Концерту для валторни та камерного оркестру має риси сонатної форми, що традиційно протиставляє сфери дієву й лірично самозаглиблену.

Схвильована, динамічна, скерцозна вихідна Концерту викладається у солюючого інструменту в тональності *es-moll*; задля більш виразної подачі головного інтонаційного матеріалу композитор зводить до мінімуму роль оркестрового супроводу: скупі мотиви струнних підсилені поодинокими ударами литавр. Якщо спочатку функція оркестру, власне, зводилася до підкреслення сильної долі, то згодом метрична періодичність порушується, змінюється розмір (маршовість поступається п'ятидольності), – в силу вступає розробковість. Остання загострює ті внутрішні дисонанси головного образу, що були приховані в ньому в зоні експозиційного викладу.

Із ц. 7 (*Meno mosso*) констатуємо появу контрастного образу, що сприймається як побічна партія. За умов мінімальної участі оркестру тема, виспівана валторною, асоціюється зі сповіддю, ліричним монологом. Важливу роль у створенні елегійно-споглядального характеру відіграє специфіка солюючого тембру – останній надає звучанню побічної теми теплого, оксамитового відтінку. Елементи лейтобразу присутні також і в експонуванні побічної як в оркестровому супроводі, так і в самій мелодичній лінії (дворазове, як і в головній темі, заповнення малотерцевої інтонації – т.т. 5 – 2 до ц. 8 у валторни; в другому проведенні в завершення теми вплітається поступеневий підйом у межах тритону, взятий із т. 8.

Якщо головна тема зазнавала розвитку за принципом похідного контрасту з дробленням та тривалим секвенціюванням, то побічна партія складає низку поліфонічних проведень теми й нагадує фугато. Так, вже з ц. 8 гобой проводить цю мелодію зі зміщенням вгору на інтервал нони; протискладенням стають карколомні лінії басів, паралельні квартакорди низьких струнних та двозвучні „зітхання” флейти (малосекундові інтонації нагадують виразний контрапункт скрипок до теми номеру сьомого – „*Lacrimosa*” – Реквієму В.А.Моцарта). Третє проведення (ц. 9) інтервально дещо видозмінює тему, – це є двоголосний канон, проведений в октаву за участю валторни та перших скрипок.

Розділ *Piu mosso* (з ц. 10) – типова розробка. З кожної теми тут вичленовуються короткі мотиви, що вступають у діалог між собою, одночасно накладаються, зазнають образних перетворень. Останнє дає про себе знати у метаморфозах побічної в скерцозному стакато у флейти на основі кварто-квінтових та тритонових ходів, рвучких тріольно-квартових мотивів (т. 3 до ц. 12 у струнних), різких спалахів вихідного мотиву побічної у дерев'яних (т. 3, ц. 13). Натомість головна тема стає матеріалом для відносно нових мелодичних утворень, що звучать сумовито, скорботно (див. партію другого гобоя з т. 3, ц. 12).

Моментом початку дзеркальної репризи можна вважати т. 1, ц. 14 (*Piu mosso*). Як і в експозиції, побічна тема розвивається поліфонічно. Її перше проведення – у віолончелей та контрабасу – супроводжують „лейтритм” із головної партії (тут – у тарілок) та варіант теми у флейти. Від протиставлення далеких регістрів виникає ефект просторовості. До фактичного двоголосся, що розвиває мелодичні лінії на одному диханні, з ц. 15 долучається третій голос: тему ведуть перші скрипки. Поступово фактура ущільнюється, до триголосся додаються щоразу нові голоси з проведеннями варіантів теми: такими є партії альтів та віолончелей (з т. 4 до ц. 16, гобоїв із т. 1 ц. 16). Кульмінаційним моментом побічної партії в репризі є потужна п'ятиголосна стрета за участю усіх оркестрових груп. Розпочинає „сходження” валторна (з т. 1 ц. 17) проведенням теми в її початковому звуковисотному варіанті. Могутнє крещендо оркестрового тутті веде до грандіозної вершини й раптового зриву в тиші генерал-паузи (т. 1 до ц. 19, після потрійного форте!).

Після багатого на події *Allegro con brio*, друга частина циклу (*Adagio*) видається особливо лаконічною. Невеликий вступ, зміст якого складає інтонаційне визрівання основної теми *Adagio*, звучить поетично й загадково завдяки тембру вібрафона. Впадає в око „заземленість” фактури

утриманим органом тоном „h”, що набуває значення тонального центру та метроритмічна „розмитість” (зупинки на ферматах в умовах *tempo rubato*). У такий спосіб композиторка готує семантику основного образу, що характеризується, з одного боку, структурною й тональною визначеністю (подвійний період з тяжінням до h-moll), з іншого – медитативним характером (авторська ремарка *Meditabondo*).

Характерна риса другої частини Концерту – темброва колористика, підсилюється з переходом до репризи використанням не типових гармонічних вертикалей (див. паралелізми квартакордів (із т. 5 від ц. 26), секундові, квартові комплекси та кластери (з т. 3 до ц. 27). Як і в експозиції, появі основної теми в репризі передують соло вібрафону – цього разу особливо таємниче, примарне.

На тлі тривожного пульсу органного пункту „до” у литавр та низьких струнних третю частину Концерту відкриває тема солюючої валторни. Побудована з інтонаційних „уламків” попередніх образів, головна тема фіналу сприймається як їх спотворений варіант – провідна в Концерті квартовість тут постає в опорності на інтервал тритону та зменшеної квати.

Невпинний процес поступових перетворень призводить до появи (з ц. 31) відносно нової теми, яку можна вважати побічною партією. Як це було і в головній партії фіналу, появі згаданої теми передують остинатний супровід, що відіграє важливу роль у формуванні образної цілісності. В даному випадку остинато формується на проголошеннях віолончелями соло інтонаційно складної фрази, що складається з видозмінених мотивів головної теми. Сама ж побічна тема також є похідною від головної, однак нові метро-ритмічні умови перетворюють образ схвильованого пориву на народний танець із типовим козачковим ритмічним малюнком, квадратністю структури (у повному проведенні тема окреслює чіткий чотиритакт – див. т.т. 3-6 ц. 31 у валторни).

У кульмінаційній точці розвитку побічної партії (з т. 7, ц. 31) струнні пропонують новий малюнок супроводу – так знову з’являється остинатна ритмоформула, що розпочинає наступний етап форми. Це розділ *Tempo I* (з ц. 32), що дещо нагадує сонатну розробку. Матеріал фіналу скупко представлений у цьому фрагменті, радше *Tempo I* повертає нас до образів Першої частини: час від часу прозору фактуру „проймають” запозичені з розробки імпульсивно-рвучкі тріольні мотиви, арабескові кружляння на основі мікромотивів побічної теми Першої частини. Характерні загострені ритми доручено ксилофону; увесь цей матеріал накладається на остинато струнних. Мотиви усіх попередніх частин Концерту імпровізуються у каденції соліста (з ц. 34), зокрема, виділяються загострені інтонаційні ходи з головної партії Першої частини (див. т. 1, ц. 2 Першої частини – т.т. 20, 24-25 каденції), яка передбачає вільне володіння технікою репетицій, включає *frullato*, *glissando*, гру паралельними квінтами.

Із ц. 35 розпочинається, здавалося б, останній етап форми: початок репризи головної партії спирається на те ж тривожне тло остинатних репетицій низьких струнних, зміщених звуковисотно (тон А змінено на С). Однак, перебіг подій головної партії, що вже при першому викладі теми сягає рівня *fff*, несподівано обривається. Із загадкової тиші *subito piano* (з ц. 37) на місці побічної партії раптом зринає цілком новий образ. За характером висловлювання він виявляється близьким до побічної партії першої частини з її монологічним типом висловлювання (і тим же типом інструментального викладу: соло валторни на тлі низьких струнних та литавр), до мовної виразності філософської лірики теми другої частини. І все ж інтонаційний склад „нової побічної” вказує на її пряму спадкоємність щодо головної теми Концерту. Часто композиторка буквально цитує окремі фрази останньої, подаючи їх у ритмічному розширенні. Виважені кроки басів у даному фрагменті окреслюють вихідний мотив головної теми першої частини, майже невпізнаваний у результаті змін регістру, штрихів, значного розширення і згладження ритмічного малюнку. Таке несподіване повернення до початкового образу Концерту вкотре підкреслює прикутість уваги авторки до романтичної ідеї-фіх, що заповонила свідомість ліричного героя й назавжди позбавила його душевної рівноваги. Він багаторазово ставить перед собою одне й те саме запитання і не знаходить на нього вичерпної відповіді. Цікаво, що виразне соло валторни в епізоді *Misterioso* поділяється на окремі фрази, кожна з яких завершується висхідною формулою запитання. До загального потоку асоціацій долучаються також елементи

головної теми фіналу (див. завершальні моменти теми у т. 6 ц. 28 та їх повторення в розширенні на завершення розділу *Misterioso* – т.т. 10-13, ц. 38). Результатом докорінної переоцінки цінностей можна вважати глибинні образні перетворення, здійснені в межах дії побічної партії третьої частини, стає скорботний розділ *Doloroso* (вводиться з ц. 39). Це – своєрідна форма катарсису. Як і в деяких попередніх епізодах Концерту (побічна Першої частини, побічна фіналу в його експозиційному розділі), її виклад має ознаки імітаційної поліфонії. Епізод *Doloroso* кореспондує з аскетичним письмом поліфонії строгого стилю: в майже повній тиші чуємо діалог гобоїв, побудований на основі виразних міжтактових затримань та їх „вірного” розв’язання рухом одного з голосів. З новою спробою завершення форми виступає епізод *Con moto* (ц. 40), вкотре повертаючись до головної теми фіналу і вже вдруге розпочинаючи репризу. Цього разу головна тема відтворює матеріал *Misterioso*, однак у нових темпових умовах (*Piu mosso*) філософський монолог змінює свою емоційну настроєвість. Наближеність до вихідного темпу остаточно виявляє єдність матеріалу „нової побічної” з головною темою твору. З одного боку, авторка повертається до вихідних інтонацій, що трактується як романтичний символ замкненого кола, знак одвічної неможливості знайти відповідь на „вічні” проблеми буття, з другого – просвітлення глибокої печалі *Doloroso* й повернення до дієвості, наступальності, властивої навальним тритоновим ходам головної теми, активність яких проявляється у прискореному темпі і надає коді Концерту оптимістичного звучання. Саме такі – великосептові й тритонові – інтонації скандуються солістом у заключному *Maestoso*: запитання залишається відкритим, але воля до пізнання істини нестримно зростає.

Концерт Б.Фроляк для кларнету з оркестром (2005 р.) – є унікальним за специфічними особливостями звукоутворення, що, безперечно, розраховані на високоосвіченого інтерпретатора-професіонала. Сміслові поля партитури пов’язані із здобутками європейської академічної музики, від витоків багатоголосся до темброво-сонористичних знахідок ХХ століття. Авторка, вочевидь, свідомо звертається до історичної культурної пам’яті усього тисячоліття. Тому традиційний аналіз концерту не дасть плідних наслідків. У даному випадку перед виконавцем постає необхідність глибоких історико-теоретичних знань, що, поза сумнівом, успішно корелюється з процесом інтелектуалізації не лише композиторської, але й виконавської діяльності.

Композиторська майстерність Б.Фроляк розкриває в концерті колосальну інтелектуальну енергетику як уособлення краси та високої емоції.

Перше виконання концерту відбулось під час закриття Міжнародного фестивалю сучасної музики „Прем’єри сезону” у Києві. „До написання цього твору мене спонукала виняткова індивідуальність виконавця Войцеха Мрозека”, – відзначила авторка в анотації до диску. Проте, на наш погляд, твір не тільки відбиває „духовний світ і власний стиль” композиторки, але й демонструє нову концепцію концертної ідеї. Її суть полягає у синтезі сучасної лексики з:

– ритмічними формулами та принципами мелодичного і тематичного розвитку (Проторенесанс – Ренесанс – Бароко);

– архітектонікою бароко, при відмові від класичної тріади на будь-якому рівні.

Тяжіння до відкритих інтонацій та синтаксичних одиниць - як великих, так і малих - виступають авторською антитезою будь-якій симетрії. Майже повна відсутність інтонаційної, ладової, ритмічної інерції в творі вимагає неослабної уваги і виконавця, і слухача, залишаючи за автором домінантне право бути режисером цього процесу.

Тембр кларнету переосмислюється в напрямі ліризації. Складається враження, що опинившись в інтонаційному середовищі твору, цей інструмент розкриває і для самого себе доти невідомі звучання, починає вигравати теплими задушевними тонами, порівняно з якими саркастичні рефрени другої частини сприймаються як чужерідне тіло у лірико-філософському контексті.

На інтонаційному рівні вирізняються 2 типи алюзій:

– трихордні мотиви, як основа інтонаційної комбінаторики доби високого Ренесансу;

– ритмічне розмаїття інструментальної музики барокової доби.

Неподільність внутрішнього і зовнішнього втілюється специфікою діалогізму концерту. Зауважимо, що це діалогізм не конфлікту, не контрасту, а радше комплементарності. Не

суперечка на тему, не змагання, але дискусія, в якій одна сторона поступово переконає іншу. Діалогізм виявляє себе і в двочастинності циклу, де обидві частини (подібно до прелюдії та фуги) виконуються *attacca*. Як „дуєт згоди” звучать кларнети на початку концерту (ц. 2). Двоїстість виявляє себе і в послідовному викладі фрагментів поліфонічного плетива, і маркатованих оркестрових вкраплень (*Pesante* ц.10). Співставлення відбуваються і на рівні поєднання тематичного розвитку з сонористичними „плямами”, а також у викладі двох типів ліричного тематизму – філософського та емоційно-відвертого. Обидва тематичних персонажі виростають із соло кларнета. Його звуковий склад – алюзія на лінеарність строгого стилю, насиченого хроматичним глісандуванням. Наявність постійної метричної перемінності врівноважується пропорційністю висхідних на низхідних інтервальних ходів, а виразна тенденція подрібнення першої долі такту сприяє ефекту часової плинності. Однак, у структурі соло існує достатньо чітка періодичність метрів:

Виникає гіпотеза щодо прихованої інтонаційно-цифрової символіки. Зокрема, це стосується ц.5 (пентакль). Виявом цього залишається:

– 5-й такт соло (на 5/4) і квінтольний мотив є домінантним у численних контрапунктах протягом усього концерту;

– соло охоплює 15 тактів;

– мотиви, що з’являються у кожному 5-му такті соло, є домінантними як у звуковій тканині першої частини, так і усього циклу;

– ритміка цих мотивів, їх інтервальний склад при відповідних часових розширеннях або звуженнях стає інтонаційним матеріалом для нових тематичних утворень.

Відтак, при зовнішній імпровізаційності, соло виконує функцію концептуального та інтонаційного ядра циклу. Сисловою опозицією до першого діалогу виступає наступний дуєт кларнетів, де соло і перший кларнет звучать у дусі контрастного барокового двоголосся, а підключення струнних у наступній побудові пом’якшує, ліризує звучання духових.

Перша частина концерту становить драматургічний центр цілого. Її архітектоніка віддзеркалює історичні трансформації інтонацій і структур європейської академічної музики. Якщо розглядати кожну композиційну фазу з позиції втілення певної стильової ідеї, вимальовується наступний ряд:

1. Готика, ренесанс, бароко

Solo ц. 1, ц. 2

2. Сонористика ц. 3-4

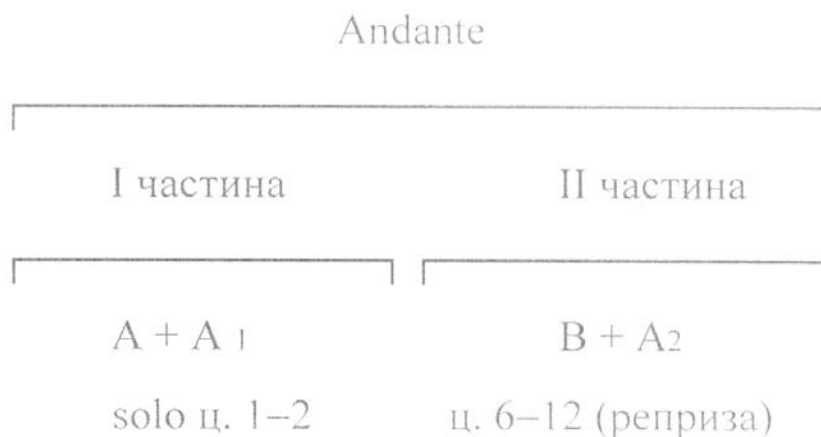
3. Пізнє бароко ц. 5

4. Романтизм ц. 6

5. Експресіонізм ц. 11

6. Повернення до готики – оркестрова монодія, ц. 12

Строга часопросторова пропорційність *Andante* організована у двочастинну з репризою форму:



Аналогічна структурно-інтонаційна пропорційність та графічність фактури притаманна й другій частині концерту.

Так, на матеріалі концертів Б. Фроляк та Л. Думи можна спостерігати як ідея концертності розвиваючись, захоплює у нурт своєї спіралі усе ширші і ширші кола мистецьких технологій, що актуалізують культурну пам'ять європейського суспільства. Самозаглиблення, поворот до гранично індивідуалізованої свідомості стали причиною незнаної раніше міри психологізації музичного висловлювання. Прагнення максимальної повноти суб'єктивного самовиразу вабить львівських композиторів значно більше, ніж вирішення суто конструктивних завдань.

Примітки

¹ Вкажемо, принаймні, на виписані автором *glissando* тарілок у т.т. 6, 8 ц. 37, часті *glissando* валторни (ц. 2 і далі), гру на тарілках щіточкою (з т. 5 ц. 33, з ц. 34), паличкою від литавр (т. 6 ц. 37). Від натхненної валторни композитор часом вимагає гострого стакато, подає тембр у засурдиненому варіанті, техніку *sul ponticello* демонструють струнні (з т. 2 до ц. 34) і т.д.

Джерельні приписи

1. Буяновский М. Валторна / М.Буяновский. – М.: Музыка, 1961. – 142 с.
2. Тараканов М. Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы) / М.Тараканов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 30-51.
3. Тимофеев В. Український радянський фортеп'яний концерт / В.Тимофеев. – К.: Музична Україна, 1972. – 159 с.
4. Палійчук І. Еволюція концерту для мідних духових інструментів у європейській музичній культурі XVII-XX століть / І.Палійчук // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2008. – Вип. XIV. – С. 43-48.
5. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю.А. Усов. – М.: Музыка, 1975. – 200 с.
6. Холопова В. А. Шнитке. Очерк жизни и творчества / В.Холопова, Е.Чигарева. – М., 1990. – 314 с.

Резюме

У статті розглядаються особливості розвитку та сучасні модифікації жанру концерту для духових інструментів у творчості львівських композиторів кінця XX – початку XXI століття.

Ключові слова: інструментальний концерт, жанрові модифікації, духові інструменти.

Summary

This article discusses the features of modern development and update the genre for the concert of wind instruments in the works of composers Lviv late XX – early XXI century.

Key words: instrumental concert, genre modifications, wind instruments.

УДК 785.6:784.41(477)

О. Лучанко

КОНЦЕРТ ДЛЯ КОНТРАБАСА З ОРКЕСТРОМ ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА – ЯВИЩЕ В УКРАЇНСЬКОМУ КОНТРАБАСОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Контрабасова музика є вагомою складовою сучасного українського мистецтва. Контрабасові твори та твори із солюючим контрабасом активно починають з'являтися в доробках українських митців від 60-70-х років XX століття. Оскільки цим питанням практично