

8. Менеджмент у контексті музичної культури : Програма курсу / Автор-укладач А. К. Мазур. – Одеса : ОГМА, 2007. – 14 с.
9. Панасов І. В. Шоу-бізнес / І. В. Панасов. – М. : ЕКСМО; Донецьк : СКІФ, 2004. – 384 с.
10. Рожок В. І. Музика й сучасність : Монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори / В. І. Рожок. – К. : Книга Пам'яті України, 2003. – 220 с.
11. Сондер Марк. Івент-менеджмент : організація розвлекательних заходів. Техніки, ідеї, стратегії, методи / Марк Сондер. – М. : Вершина, 2006. – 544 с.
12. Толковий словарь современного русского языка. – Донецк : БАО, 2007. – 384 с.
13. Философский словарь / Под ред. И. Фролова. – М. : Политиздат, 1987. – 590 с.
14. Эстрада без парада / Сост. Т. П. Баженова. – М. : Искусство, 1990. – 447 с.
15. Юнг К. Синхронистичность : акаузальный объединяющий принцип // Юнг К. Г. Синхронистичность / К.Г. Юнг. – М. : Рефл-бук, К. : Ваклер, 1997. – 357 с.

References

1. Alekseeva L. Iznanka shou-biznesa / Lyusya Alekseeva. – М. : AST MOSKVA, 2008. – 220 s.
2. Asafyev B. Muzikalnaya forma kak proces / Boris Asafiev. – М.-Л. : Muzika, 1971. – 379 s.
3. Bart R. Sistema modi. Statyi po semiotike kulturi / R. Bart, per. s franc., vstup.st. i sost. S.N. Zenkina. – М. : Izdatelstvo im.Sabashnikovih, 2003. – 512 s.
4. Vasilkov A. Raspoznavanie v filosofii v matematike / A. Vasilkov. – К. : Izdat. Kiev. gosuniversiteta, 1972. – 194 s.
5. Konovalenko V. Avtorske pravo ta sumijni prava: buhgalterovi, kerivniku, yuristovi / V. Konovalenko. – Harkiv : Faktor, 2006. – 476 s.
6. Lisyuk S. Narativniy pidhid v harakteristici stilyovih ta stilistichnih vlastivostey fortepiannogo vikonavstva : avtoref. dis. na zdobuttya nauk. stupenya kand. mistectvoznnavstva : 17.00.03 / S. Lisyuk. – Одеса, 2011. – 20 s.
7. Lichkovah V. Neklasichna estetika v kulturnomu prostori XX – poch. XXI stolit : monografiya / Volodimir Anatolyovich Lichkovah. – К. : NAKKKiM, 2011. – 224 s.
8. Menedjment u konteksti muzichnoyi kulturi : Programa kursu / Avtor-ukladach A.K. Mazur. – Одеса : ОГМА, 2007. – 14 s.
9. Panasov I. V. Shou-biznes / I. V. Panasov. – М. : ЕКСМО; Донецьк : СКІФ, 2004. – 384 с.
10. Rojok V. I. Muzika i suchasnist : Monografichni doslidjennya, naukovo-populyarni, kritichni ta publicisticzni tvori / V. I. Rohok. – К. : Poshukovo-vidavniche agenstvo "Kniga Pamyati Ukraini", 2003. – 220 s.
11. Sonder Mark. Ivent-menedjment : organizaciya razvlekatelnih meropriyatij. Tehniki, idej, strategii, metodi / Mark Sonder. – М. : Vershina, 2006. – 544 s.
12. Tolkoviy slovar sovremennogo russkogo yazika. – Doneck : OOO PKF "BAO", 2007. – 384 s.
13. Filosofskiy slovar / Pod red. I. Frolova. – 5-e izd. – М. : Politizdat, 1987. – 590 s.
14. Estrada bez parada / Sost. T. P. Bajenova. – М. : Iskustvo, 1990. – 447 s.
15. Yung K. Sinhronistichnost : akauzalniy obyedinyayuschiy princip // Yung K. G. Sinhronistichnost / K.G. Yung. – М. : Refl-buk, К. : Vakler, 1997. – 357 s.

УДК: 782.1+784.95/.96

Регрут Валерій Йосипович,
кандидат мистецтвознавства,
в.о. доцента кафедри сольного співу
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової

СЕМАНТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ОПЕРНОГО ТЕКСТУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ В. А. МОЦАРТА)

Стаття присвячена вивченню актуальних музикознавчих напрямків сучасної музикознавчої моцартіани. Серед провідних напрямків, представлених у статті, можна виділити текстологічний підхід, як найбільш відповідний до вивчення семантичних та жанрово-композиційних властивостей оперної поетики В. А. Моцарта. Проблема тексту і його вивчення підводить впритул до проблеми розуміння та інтерпретації. З герменевтичної точки зору, проблема розуміння виявляється проблемою самопізнання та дослідженням смислового змісту тексту, обертається пошуком власного місця в культурі, історії, соціумі.

Ключові слова: опера, оперний текст, жанр, сценічна інтерпретація.

Реґрут Валерій Йосифович, кандидат искусствоведения, и.о. доцента кафедри сольного пения Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Семантические свойства оперного текста (на примере творчества В. А. Моцарта)

Статья посвящена изучению актуальных музыковедческих направлений современной музыковедческих моцартианы. Среди ведущих направлений, представленных в статье, можно выделить текстологический подход, как наиболее соответствующий изучению семантических и жанрово-композиционных свойств оперной поэтики В. А. Моцарта. Проблема текста и его изучение подводит вплотную к проблеме понимания и интерпретации. С герменевтической точки зрения, проблема понимания оказывается проблемой самопознания и исследованием смыслового содержания текста, обращается поиском собственного места в культуре, истории, социуме.

Ключевые слова: опера, оперный текст, жанр, сценическая интерпретация.

Regrut Valery, PhD in Arts, Associate Professor of Solo Singing of the Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Semantic properties of the opera texts (by the example of the V. A. Mozart's creativity)

The article deals with studying the current tendencies in the relevant musicological area of the musicological Mozartiana. Among the major areas, discussed in the Article, it leads to the separation of the textual approach as the most appropriate structural and semantic and genre-compositional sides of the opera poetics of W.A. Mozart. Among the relevant areas of the approach to the study of the opera works of Mozart there is a documentary method, based on the study of archival materials that relate to life-event range.

Key words: opera, opera lyrics, genre, and theatrical interpretation.

Розгляд актуальних музикознавчих напрямків вивчення сучасної музикознавчої моцартиани призводить до виділення найбільш доречних структурно-семантичних та жанрово-композиційних сторін оперної поезики В.-А. Моцарта кількох дослідницьких рівнів. Важливим у дослідженні оперної творчості Моцарта є текстологічний підхід у цілому та зокрема метод документалістики, заснований на вивченні архівних матеріалів, які ґрунтуються на дослідженні життєво-подієвого ряду. Поряд із цим, пошуки пояснення самобутності музичної мови опер Моцарта призводять до необхідності обґрунтування національної природи мислення композитора. У зв'язку з цим виділення самобутних рис австрійської культури є ключовим аспектом для формування цілісного розуміння творчості В. А. Моцарта; традиції австрійського народного театру, у свою чергу, стають визначальними для музичного мислення та структурно-функціональних особливостей мистецтва Моцарта.

Виявляється, що серед причин, які наближають творчість Моцарта до сучасної епохи, найбільш значним представляється універсалізм і різноманіття його мелосу, а також принцип мелодійного руху й розвитку. Тому головною особливістю *моцартівської культури* (Б. Асаф'єв) є не її завершеність, а постійна динамічність з тенденцією до протиставлення протилежностей. Наслідком даного динамічного розвитку стає визначення моцартівської оперної культури як естетичного та стильового еталона.

Виявлення структурно-семантичних особливостей оперного тексту пояснює застосування текстологічного підходу до вивчення оперного музичного тексту. Практично відразу ж виокремлюються ті риси оперного тексту, які можуть розглядатися як прояв феномена діалогу, реалізованого на різних рівнях. Так, в опері відмежовуються два конфронтуючі, але водночас тісно пов'язані музичні плани – вокальний і оркестровий, де оркестрова партія була покликана відігравати роль своєрідного підтексту у формуванні мелодійного образу.

Проблема тексту та його вивчення підводить впритул до проблеми розуміння й інтерпретації. З герменевтичної точки зору, проблема розуміння виявляється, у першу чергу, проблемою самопізнання дослідження значеннєвого змісту тексту, обертається пошуком власного місця в культурі, історії, соціумі. Тому розуміння повинне трактуватися не як відтворення або декодування, а, скоріше, як виробництво змісту.

Під оперним текстом ми розуміємо складне системне явище, яке є результатом взаємодії вербального, музичного і візуального субтекстів, де кожний з субтекстів – завершена у смисловому відношенні самостійна частина тексту. Субтекстом, у свою чергу, ми називаємо інформаційний рівень, який є частиною сценічного тексту та може бути зафіксованим за допомогою певної системи засобів. Таким чином, субтекст є реалізацією партитури та її музичного втілення за допомогою об'єднаних зусиль диригента, солістів, оркестру й хору; вербальний субтекст являє собою репліки, створені лібретистом; візуальний субтекст формується з мізансценічного, сценографічного шарів, а також акторської пластики. Можна зазначити, що у випадку з концертними виконаннями або аудіозаписами опер ми зустрічаємося з жанровою модуляцією, тому що візуальний субтекст у них відсутній. Умови комунікативної ситуації при сприйнятті оперного тексту традиційно містять у собі акторську гру, декорації і т.д.

Перераховані вище елементи субтекстів (сценографічний, вербальний) можуть характеризуватися як властивості *константності* або *мобільності*. Як правило, константною рисою є нотний текст і лібрето опери, хоча розповсюдженою практикою є наявність купюр і контамінації (вставні номери, дивертисменти й т.п.), а також існування різних редакцій одного і того ж твору вказують скоріше на варіантну природу цих субтекстів. Опера, що веде своє походження від містерії, зберігає таку рису цього жанру, як ритуальність (у широкому сенсі цього

слова). Таким чином, співвідношення «варіант – інваріант» у рамках оперного тексту також має ознаки міфологічного мислення й несе у собі відбиток містеріального дійства (тотожність первісної події та її ритуального повторення).

Вибудовуючись у знаки, елементи оперного тексту утворюють складне переплетення змістів, яке можна метафорично визначити як подобу віртуальної партитури. Це породжує проблему домінування того або іншого субтексту в кожний момент оперного спектаклю. З погляду прагматики, це проблема впливу на глядача, що вишиковує ієрархію субтекстів (за принципом «голове-другорядне»). Наприклад, інформаційна насиченість візуального ряду в комбінації з повторністю або високим ступенем типізованості в рамках акустичного ряду, неминуче висуває пластичні елементи на перший план. Так, в оперній музиці бароко та класицизму мелодійно нестандартизовані речитативи *secco* є тими розділами музичного тексту, під час яких традиційно відбувається основна сценічна дія, водночас аріям приділяється роль вираження афекту.

Постановка та художня концепція оперного спектаклю як невіддільна від нього частина може функціонувати й вивчатися як самостійний феномен, який володіє ознаками завершеного тексту. Ще одна суттєва складність пов'язана з тим, що текст оперного спектаклю відрізняється від аналогічного поняття в інших видах мистецтва, у яких текстова основа є сталим елементом. Виключення становить театральне мистецтво, з яким оперний спектакль має багато загального. У театрі, навпаки, текст більш нагадує виконавські й фольклорні тексти тим, що реалізується не в якійсь єдиній, даній формі, а в сумі варіацій безпосередньо не даного взірця. Проте з цими варіативними текстами немає повної тотожності.

Потенційна семантика оперного тексту є джерелом можливих інтерпретацій, які реалізуються в рамках мобільних елементів тексту. За Р. Бартом, міф використовує лише те, що може бути пристосоване до соціальних потреб, що підкреслює здатність мобільних елементів оперного тексту бути реалізованими саме через їхню спрямованість на слухача-глядача, тобто через аудиторію.

Багатозначність, широта значеннєвого потенціалу оперного тексту в постановочному процесі обмежується інтерпретацією самого постановника (режисера), тобто певний кут розгляду, який він обирає для сценічного втілення оперного тексту. У такому випадку інтерпретація оперного тексту наближається до явища міфу, що, за Р. Бартом, актуалізує лише частину твору – «...форма не знищує зміст, вона лише збіднює його, відсуває на другий план, розпоряджаючись ним за своїм розсудом... зміст втрачає власну значимість, але продовжує жити, живлячи собою форму міфу. Зміст є для форми начебто сховищем конкретних подій..., але насамперед форма повинна мати можливість укритися за змістом. Вічна гра в хованки між змістом і формою становить саму суть міфу» [1, 82–83].

Тому, постановочну традицію як частину процесу сценічної інтерпретації можна віднести до мобільних елементів оперного тексту. За аналогією з терміном М. Бахтіна «пам'ять жанру» її можна було б назвати «пам'яттю твору». «Пам'ять твору» може проявлятися в оперному тексті – як на рівні прямого цитування, так і на рівні використання прихованих цитат. Так, оперний твір нерідко редукується до міфу (у розумінні Р. Барта) через легендарні постановки, значення яких іноді зростає до еталонного.

Значеннєвий рівень оперного тексту, збережений за допомогою «пам'яті жанру» (М. Бахтін), залишається у свідомості аудиторії та самих театральних діячів; власне кажучи, цей шар і є міфом опери, або «пам'яттю твору». Найчастіше опера сприймається через призму певної постановочної традиції – почасти в силу консервативності цього жанру. Саме редуція до міфу, або до *метамови* визначає традицію прочитання твору. Вона може відбуватися щораз заново, водночас успадковуючи попередні тлумачення. Можна зазначити, що до інтертекстів оперного спектаклю входять усі попередні постановки цього твору.

Стійкість традиційно сприйманого оперного тексту дозволяє говорити про те, що твір розуміється як цілісність та функціонує як *єдиний знак метамови (міф)*. Інтерпретація, у свою чергу, апелюючи до конкретного тексту твору, актуалізує та використовує інтертекстуальність як процес проектування на твір інших міфів. Отже, знак в оперному тексті формується через інші знаки, які існують за рамками вибраного тексту. Замкнений же в собі міф (або метамова) не здатний породити нові змісти. Втім, стосовно будь-якого тексту повна значеннєва замкнутість може розглядатися як певна абстракція. Перефразовуючи термін М. Фуко «присвоєння дискурсу», можна зазначити, що в оперному тексті добуток привласнюється за допомогою метамови.

Так, метамова оперного тексту найчастіше пов'язує процес формування вистави про нього як про цілісність із його літературним першоджерелом. Наприклад, метамова «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта пов'язує в першу чергу з твором П. Бомарше, а «Дон Жуана» – з тим архетипом, який сформований світовою культурною традицією.

Театральний сценічний текст виникає як результат взаємодії значної кількості факторів, тому що «у кожній ланці створення тексту – від автора, режисера, що веде актора до статиста й освітлювача – здійснюється подвійна поведінка» [2, 597]. Якщо в театральній сфері автор відчуває свою залежність від традицій епохи, театральної школи, конкретного театру, режисер прямо пов'язаний з виставами автора і так далі. Але водночас на кожному виконавському рівні є місце для співтворчості, імпровізаційності й, в остаточному підсумку – волі. Таким чином, характерне для сценічного тексту комбінювання строго регламентованих структур з ігровим імпровізаційним елементом і чуйним реагуванням на реакцію з боку залу, надають йому «величезну значеннєву ємність» (Ю. Лотман). В оперному сценічному дійстві багато механізмів діють подібним чином із процесами, що відбуваються в театрі, але з однією суттєвою відмінністю, яка робить оперний текст більш складною й багаторівневою структурою. Цією суттєвою відмінністю, зрозуміло, є наявність у ньому музичного тексту.

Подібне складне системне оснащення оперного тексту пускає в хід ті механізми, які за своєю стійкістю, як вказував Ю. Лотман, можуть бути порівнянні з живими організмами.

Комплекс елементів сценічного тексту функціонують за принципом партитури, що пояснює спробу деяких театрознавців зафіксувати її в письмовій формі (наприклад, у роботах Антонена Арто). Для фіксації сценічного тексту А. Арто пропонує застосовувати певну шифровану систему ієрогліфічного типу. Саму ідею ієрогліфа в нього можна розглядати як якийсь утопічний ідеальний варіант запису, хоча зрозуміло, що ніякий запис не здатний зафіксувати той узагальнений значеннєвий рівень, до якого спрямований твір. Відому проґрашність будь-якого типу фіксації спектаклю, у тому числі й оперного доводять численні відеозаписи, які скоріше нагадують про той непереборний розрив між слухачем-глядачем у залі та сценічним дійством і його записом. Прагнучи надати сценічним творам стійкі форми, фіксуючи трансляції оперних постановок, створюючи фільми-опери, режисери відеOVERSII стають співавторами не тільки композитора, але й постановника і диригента, тому що саме вони моделюють глядацьке сприйняття оперного тексту. Це пов'язано з вибором плану показу, ракурсу, ритму монтажу і т.д., які мають особливе структурне значення, а в нашому випадку – організувати оперний текст заново.

Отже, проблема знака в оперному тексті пов'язана не тільки з режисерським розумінням – інтерпретацією, але й з характером сприйняття спектаклю глядачем. Феномен сценічного ансамблю не дозволяє сприймати оперний текст як набір паралельно існуючих або навіть взаємодіючих, але автономних і дискретно функціонуючих знаків. Виходячи з вищесказаного, можна припустити, що мовні одиниці (знаки) в оперному тексті конструюються глядачем і є результатом процесу означування, що відбувається «тут і зараз», часом із зовсім різним підсумком сприйняття, який може залежати від цілої низки причин. До цих причин належать і рівень слухацької підготовленості, і попереднє ознайомлення з твором та іншими його постановками, і безліч соціальних, культурних і психологічних аспектів, точне встановлення й характеристика яких могли б стати об'єктом окремого дослідження.

Проблема мовної одиниці в театральному спектаклі висвітлюється французьким театрознавцем і семіологом П. Пави в роботі «Словник театру»: «...знак мислиться як результат семіозиса (тобто кореляції й взаємозумовленості) плану вираження (означаючого, за Соссюром) і плану змісту (означуваного, за Соссюром). Ця кореляція не є заздалегідь заданою, вона виникає із продуктивного прочитання тексту режисером і рецептивного прочитання глядачем. Такі значимі функції, задіяні у театральній виставі, дозволяють відновити динаміку породження змісту...» [4, 304].

Отже, мовні одиниці в оперному тексті синтезуються, а не виокремлюються. При цьому результат не завжди передбачуваний – як у силу відтінку імпровізаційності, властивого всім сценічним жанрам, так і завдяки інтерпретуючій свідомості режисера, виконавця, глядача. Щодо цього дослідницький аналіз можна поставити (хоча й умовно) в один ряд з безпосереднім глядацьким сприйняттям оперного тексту. І в тому й іншому випадку відбувається не дешифрування за установленими законами, а здійснюється новий акт інтерпретації: «Замість того, щоб розглядати код як «сховану» у спектаклі систему, яка повинна бути виявлена за допомогою наукового аналізу, було б доречно говорити про процес «установки» коду тлумачем (інтерпретатором)... Код у подібній інтерпретації ближче до методу аналізу, ніж до застиглої властивості аналізованого об'єкта» [4, 304].

Тож, оперний добуток, редукуючись до міфу, водночас збагачується новими змістами, взаємодіючи з іншими міфами. Міфологічний (метамовний) план оперного тексту є не обмежуючим, а продуктивним фактором, оскільки відбиває прагматичний аспект існування оперного твору. Таким чином, і режисерська інтерпретація твору, і глядацьке прочитання оперного тексту є творчим актом, спрямованим на виявлення змісту – не закладеного у твір композитором і лібретистом, а іманентно йому властивого.

Отже, оперний спектакль (як і твори інших театральних жанрів) має поліфонічну будову, тому опера є одним із найбільш семантично наповнених музичних жанрів. Сценічна реалізація оперного тексту виникає в процесі різнорівневого діалогу всіх учасників події, що часом призводить до досить гострих протистоянь між ними. Тут можна згадати різні резонансні постановки останніх років, здійснювані різними театрами, різними оперними трупамі. Прикладом даних постановок можна назвати оперний спектакль «Викрадення із сералю» Моцарта, представлений режисером Стефаном Герхаймом у рамках зальцбургського фестивалю 2003 р.; постановку «Дон Жуана» в 2007 р. в режисерській версії Міхаеля Ханекє; «Ідомедей», поставлений на сцені Маріїнського театру Санкт-Петербурга у 2009 р. австрійським режисером Міхаелем Штурмінгером та ін.

Оперний спектакль не обов'язково стає вираженням того значеннєвого ряду, який був закладений у твір композитором. Вибудовування та структурування оперного твору й виявлення його значеннєвого ряду відбувається не тільки при взаємодії вербального і музичного рівнів, але з особливою увагою до сценічного тексту спектаклю. Взаємодія двох типів кодування призводить до злиття сценічного тексту в недискретне ціле, що включає в себе моменти знакових згущень (типові жести й пози, мімічні маски). «Можливість такої взаємодії рухливого й нерухливого, маски й контекст найкраще ілюструє головна властивість сценічного ансамблю: єдність різноманітного й різноманітності у єдності» [3, 99].

Таким чином, сценічний текст можна охарактеризувати як семіотичний ансамбль, а оперний текст організовується як складне синтетичне явище. Складаючись із ряду субтекстів, що включають як мобільні, так і константні елементи, оперний текст утілює в собі феномен семіотичного ансамблю. Знак в оперному тексті формується завдяки роботі інтерпретуючих свідомостей постановників, виконавців, глядача та має інтертекстуальну природу.

Література

1. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1994. – 616 с.
2. Лотман Ю. Об искусстве / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство, 1998. – 704 с.
3. Лотман Ю. Семиотика сцены / Ю. Лотман // Театр. – 1980. – № 1. – С. 89–99.
4. Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии / П. Пави // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М., 1992. – С. 227–243.

References

1. Bart R. Izbrannye raboty : Semiotika. Poetika / R. Bart. – M. : Progress, 1994. – 616 s.
2. Lotman Iu. Ob iskusstve / Iu. Lotman. – SPb. : Iskusstvo, 1998. – 704 s.
3. Lotman Iu. Semiotika stseny / Iu. Lotman // Teatr. – 1980. – № 1. – S. 89–99.
4. Pavi P. Igra teatral'nogo avangarda i semiologii / P. Pavi // Kak vseгда – ob avangarde: Antologiya frantsuzskogo teatral'nogo avangarda. – M., 1992. – S. 227–243.

УДК 78.472

Григор'єв Геннадій Миколайович,
заслужений діяч мистецтв України,
старший викладач Київського інституту
музики імені Р. М. Глієра

ФОРМИ КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ

У статті розглядаються і пропонуються для практичного використання найбільш затребувані в сучасний час форми концертної діяльності духового оркестру. Йдеться про марш-паради, плац-концерти, дефіле, виступи зведеного оркестру, участь оркестрів у суспільно-масових заходах тощо. Матеріал розраховано на керівників, диригентів оркестрів, викладачів та студентів навчальних закладів культури і мистецтв. Автором систематизовано багаторічні спостереження, досвід творчої роботи та організації процесу навчання й виховання музикантів і диригентів духових оркестрів, вітчизняних й іноземних фахівців та власні багаторічні дослідження в даній галузі.

Ключові слова: духовий оркестр, концертна діяльність, сучасне виконавство, марш-парад, дефіле, плац-концерт, зведений духовий оркестр, суспільно-масові заходи, диригент.

Григор'єв Геннадій Николаевич, заслуженный деятель искусств Украины, старший преподаватель Киевского института музыки им. Р. М. Глиера

Формы концертной деятельности духового оркестра

В статье рассматриваются и предлагаются для практического использования наиболее востребованные в современное время формы концертной деятельности духового оркестра. Речь идет о марш-парадах, плац-концертах, дефиле, выступлениях сводного оркестра, участие оркестров в общественно-массовых мероприятиях и тому подобное. Материал рассчитан на руководителей, дирижеров оркестров, преподавателей и студентов учебных заведений культуры и искусств. В статье автором систематизированы многолетние наблюдения, опыт творческой работы и организации процесса обучения, воспитания музыкантов и дирижеров духовых оркестров, отечественных та иностранных специалистов и собственные многолетние исследования в данной области.

Ключевые слова: духовой оркестр, концертная деятельность, современное исполнительство, марш-парад, дефіле, плац-концерт, сводный духовой оркестр, общественно-массовые мероприятия, дирижер.

Grygoriev Gennadiy, Merited Master of the Arts of Ukraine, Senior Lecturer at the Kyiv R. M. Glier Institute of Music

The forms of concert activity of a brass band

This article discusses and proposes practical use of the most vibrant, popular and in demand in modern times forms of live performances of brass band. It is known that these groups are particularly performing practices that are specific to them. It has been established that the opportunity to play in the open air, at the same time moving and performing a variety of pre-designed and director-planned movements and the like. We are talking about marching parades, concerts ground, "Defile" (from French. Defile – gorge or narrow, narrow passage), "defile" - solemnly pass, go, speech synthesis of the orchestra, orchestras participate in public events and the like. The material is designed for managers, orchestra conductors, teachers and students of educational institutions of culture and arts.

Key words: brass band concert activity, modern performance, parade of "defile" Place- concert consolidated brass band, public events, conductor.