

**ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ
ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ
УКРАЇНИ ТА ЗАРУБІЖЖЯ**

**Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State Humanitarian University
Department of wind and percussion instruments of RSHU**

**THE HISTORY OF FORMATION
AND DEVELOPMENT PROSPECTS OF WIND MUSIC
IN THE CONTEXT OF NATIONAL CULTURE
OF UKRAINE
AND ABROAD COUNTRIES**

The collection of scientific works

Vol. 9

**Rivne
2017**

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ**

**ІСТОРИЯ СТАНОВЛЕННЯ
ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ТА ЗАРУБІЖЖЯ**

Збірник наукових праць

Випуск 9

**м. Рівне
2017**

УДК 788 : 008(063)

ББК 85.315.7

I – 90

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації *серія KB № 19865-9665 P*Друкується за ухвалою Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету
(*протокол № 4 від 30 березня 2017 р.*)**Редакційна колегія:****Постоловський Р.М.**, Заслужений діяч науки і техніки України, член-кореспондент Академії соціальних і педагогічних наук, кандидат історичних наук, професор, ректор РДГУ, **голова редакційної колегії;****Апатський В.М.**, доктор мистецтвознавства, професор, Народний артист України, академік, член-кореспондент академії мистецтв України, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ, **заступник голови редакційної колегії;****Павелків Р.В.**, Заслужений працівник освіти України, академік Академії наук вищої освіти України, доктор психологічних наук, професор, перший проректор РДГУ, **заступник голови редакційної колегії;****Цюлюпа С.Д.**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **відповідальний секретар;****Посвалюк В.Т.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Ян Романовський**, доктор наук, професор, м. Бидгощ, Польща;**Криштоф Камінський**, доктор наук, професор, м. Лодзь, Польща;**Нічков Б.В.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Мінськ, Республіка Білорусь;**Скороходов В.П.**, доктор культурології, професор, м. Мінськ, Республіка Білорусь;**Круль П.Ф.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Івано-Франківськ;**Богданов В.О.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Харків;**Карпак А.Я.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Львів;**Качмарчик В.П.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Вербець В.В.**, доктор педагогічних наук, професор, м. Рівне;**Сверлюк Я.В.**, доктор педагогічних наук, професор, м. Рівне;**Вовк Р.А.**, кандидат мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Гишка І.С.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Львів;**Прокопович Т.Ю.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Рівне.**Рецензенти:****Апатський В.М.**, доктор мистецтвознавства, професор, народний артист України, академік, член-кореспондент академії мистецтв України, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.**Яремко Н.О.**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка.**Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя.** Збірник наукових праць. Випуск 9 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські береги, 2017. – 216 с.

ISBN 978-966-416-489-1

У збірнику містяться результати наукових досліджень у жанрі духової музики, поєднані різні підходи дослідників до розкриття питань з історії виконавства на духових інструментах, створення духових оркестрів та перспективи їх розвитку, а також з методики викладання гри на музичних інструментах.

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких вищих навчальних закладів і широкого кола шанувальників жанру духової музики.

The collection contains the results of research in the genre of wind music, combines different approaches of researchers to disclose the issues of history performance on wind instruments, creation of brass bands and prospects for their development, as well as teaching the methodic of performance on musical instruments. Submitted problematics and scientific articles contain useful information for teachers, students, undergraduates, graduate students and doctoral students of art universities, as well as for a wide range of fans of the brass music genre.

УДК 788 : 008 (063)

ББК 85.315.7

*За достовірність фактів, дат, назв тощо відповідають автори статей.**Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.*

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2017

© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2017

© Видавництво "Волинські береги", 2017

ISBN 978-966-416-489-1

З М І С Т

Апатський В.М. Нариси творчої діяльності професора Романа Вовка	7
Карп'як А.Я. Історичний огляд флейтового мистецтва українських земель до початку ХХ століття.....	15
Качмарчик В.П. Флейтова соната в «...прозорих класичних тонах».....	23
Богданов В.О., Богданова Л.Д. Ростислав Володимирович Геніка (14.10.1858 – 09.12.1942): портрет музиканта за маловідомими і новими документами.....	28
Павелків Р.В., Палаженко О.П. Психофізіологічні основи формування музично-виконавської діяльності учнів-духовиків у процесі навчання гри на духових інструментах.....	54
Круль П.Ф. Драматургія тембру мідних духових інструментів у оркестровій музиці ХІХ століття.....	57
Сверлюк Я.В. Історичні витоки західноєвропейської професійної музичної освіти	59
Скороходов В.П. Публичные выступления	63
Ничков Б.В. Функционирование музыкальных учебных заведений в Беларуси (начало ХІХ – до начала ХХ ст.)	66
Криштоф Камінський. Методика керування духовими камерними ансамблями в початковий період свого існування.....	73
Ян Романовський. Вплив історичних знань та виконавства на сучасне бачення музики, створеної композиторами Бароко.....	77
Вербець В.В. Структурна організація методичної компетентності майбутнього музиканта.....	80
Цюлюпа С.Д. Асоціація діячів духової музики в мистецькому житті Рівненщини	83
Марценюк Г.П. Проблеми формування виконавського апарату тромбоніста.....	99
Гишка І.С. Музично-акустичні та анатомо-фізіологічні засади звукотворчого процесу в мідних духових інструментах.....	104
Палаженко О.П. Педагогічні рекомендації щодо пристосування дихальної системи до умов гри на духових інструментах.....	109
Плохотнюк О.С. Специфіка підготовки учнів-духовиків до публічного виступу	112
Гайдабура О.Д. Синкопи естрадно-інструментального напрямку джаз-оркестрів м. Рівне.....	115
Терлецький М.М. Деякі поради молодим диригентам щодо ефективного настроювання духового оркестру.....	118

Сіончук О.В. Окремі особливості викладання джазу в Україні та США: порівняльний аналіз	122
Турчинский Б.Р. Сергей Накаряков «Венецианский карнавал»	126
Пастушок Т.В. Проблеми засвоєння метро-ритмічних навичок в учнів дитячих музичних шкіл.....	135
Димченко С.С., Димченко К.С. Секрети педагогічної майстерності Василя Темнюка	138
Закопець Л.М. Концертні жанри для гобоя у творчості українських композиторів	143
Дорожівський Р.Г. Розробка універсальної теорії диригентського ремесла – актуальне завдання ХХІ століття	146
Горбаль В.Я. Оркестр у інструментальних концертах Йоганна Адольфа Хассе	149
Столярчук Б.Й. Микола Невірковець – диригент, педагог.....	155
Максименко Д.П. Концерт для саксофону – сопрано з оркестром Андрія Ешпая в контексті становлення російської виконавської школи другої половини ХХ століття.....	158
Дзвінка Р.І. Ансамблеве саксофонове виконавство кінця ХХ – початок ХХІ століття	164
Старко В.Г. Значення та підготовка тростини при грі на фаготі.....	168
Малиновська Р.А. Генезис духового мистецтва України.....	173
Павленко О.Ф. Втілення рис неоромантизму у Концерті для флейти та симфонічного оркестру «Un Tout....» Євгена Станковича	178
Прокопович Т.Ю. Жанрово-стильова своєрідність ансамблів для дерев'яних духових інструментів Михайла Вериківського.....	182
Білас В.І. Явище мультиінструменталізму у творчості львівських виконавців-духовиків ...	187
Максименко Л.В. Фундаментальні основи виконавського процесу музиканта-саксофоніста: теорія та практичні рекомендації автора.....	192
Островський Ю.В., Островська О.Ю. Методика роботи з дитячим духовим оркестром.....	198
Відомості про авторів	205
Презентація новітніх, фахових навчально-методичних видань	208

УДК 7.061.4

Законець Л.М.,
м. Львів**КОНЦЕРТНІ ЖАНРИ ДЛЯ ГОБОЯ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
(на прикладі Concerto grosso № 3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру Золтана Алмаші)**

Анотація. У статті розглядається проблема концертних жанрів для гобоя в українській музиці та детально аналізується Concerto grosso № 3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру Золтана Алмаші.

Ключові слова: концерт, Concerto grosso, солюючий інструмент, гобой, жанрова модель.

Abstract. In the article the problem of concert genres for oboe in Ukrainian music is considered (affected) and detailed analysis of Zoltan Almashi Concerto grosso № 3 for oboe, cello and chamber orchestra is given.

Key words: concert genre, Concerto grosso, solo instrument, oboe, genre model.

Досліджуючи і вивчаючи детально місце концерту та концертних жанрів для гобоя у творчості українських композиторів, маємо підстави зазначити, що вітчизняні автори не надають належної уваги цьому жанру. Всього 9 творів (концерти, концертіно, concerto grosso), серед яких два є поки що неопублікованими, свідчать, очевидно, про, на жаль, малу зацікавленість українських композиторів цим інструментом. Майже всі написані твори концертного жанру призначені для виконання з естради досвідченими солістами. Обмежена кількість творів великої форми для гобоя завжди поставала дуже гострою проблемою, а особливо – для виконавців-початківців. Досить тривалий час цей процес гальмувався недостатньою обізнаністю у специфіці початкового етапу навчання гри на інструменті, а тому й незацікавленістю професійних композиторів сферою виконавства на гобой.

На жаль, тема української музики для гобоя ще не завоювала собі належного місця в музикознавчій літературі. Власне, чи не перші спроби комплексного аналізу написаних українськими композиторами творів концертного жанру для гобоя зроблені автором цього дослідження. Що стосується постаті композитора Золтана Алмаші, то йому присвячені окремі публікації Т. Панько, Л. Сидоренко, Ю. Бенті, О. Приндюк, хоча Concerto grosso № 3 вперше аналізується докладно саме в нашому дослідженні.

Вище вказані аргументи і зумовили актуальність цієї статті та визначили її мету – окресливши проблему концертних жанрів для гобоя в українській музиці, здійснити детальний аналіз Concerto grosso № 3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру Золтана Алмаші.

Concerto grosso № 3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру Золтана Алмаші скомпонувано у 2001 році та присвячене солісту-гобоїсту оркестру Київська камерата Богдану Галасюку. Цей твір написаний в період навчання в аспірантурі Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського і демонструє творчі пошуки молодого митця в концертно-камерному жанрі. За словами Т. Панько, композитор схильний до меланхолійних, ностальгічних тем, в яких часто відчутно необарокові, неокласичні прийоми, що по суті є оригінально інтерпретованими інтонаційними чи формотворчими символами минулих музичних епох, використаними з метою мистецької рефлексії (туга за ідеальною красою, просвітлений смуток, тривога й сповідність трагедійних монологів "від автора") [3, с. 6].

Взявши за основу жанрову модель XVII-XVIII століття – concerto grosso – З. Алмаші зробив спробу переосмислити й оновити усталений канон, вдихнути в нього свіжий і потужний струмінь світобачення людини початку третього тисячоліття: глибоку самозануреність в особистісний внутрішній світ, прагнення до ідеальної гармонійності людини і всесвіту, духовну й життєву самореалізацію, медитативний спокій і душевну рівновагу. Весь різноманітний спектр цих образно-емоційних та психологічних моментів автор втілює у своєму тричастинному циклі, де концепція драматургії продиктувала відмінне від традиційного розташування частин: крайні повільні (Lento, Adagio), а середня – швидка (Allegro). Крім того, з метою урізноманітнення оркестрового тембру струнного оркестру та для досягнення цікавих сонористичних ефектів, композитор вводить у звукову палітру тембри флейти і кларнета in B, хоча це теж є даниною традиції.

Перша частина – Lento – своєрідний ліричний пролог, в якому конденсуються основні мелодико-інтонаційні лексеми всього циклу. Пропорційна проста тричастинна форма слугує чутливим регулятором у поєднанні різноманітних елементів музичної тканини. Початкове тритактове solo віолончелі відзначається глибокою зосередженістю та концентрацією думки: репетиційний повтор звуку d із мінімальним crescendo при динаміці *pp*, що завершується секстовим ходом вгору й поверненням до вихідної точки (d), із авторськими позначками *senza vibrato*, *poco rubato* створюють ефект певної ілюзорності проекційного автографа композитора, де все наступне не слід сприймати

надто серйозно. Низхідний секундовий хід виступаючої флейти із повторенням останнього звука імітується у партії солюючого гобоя. Ці лапідарні фрази-мотиви в подальшому стануть важливим будівельним матеріалом у створенні інтонаційного фундаменту всього циклу.

На фоні витриманого *g-moll*'ного тризвуку струнного оркестру розпочинається тихий діалог солюючих інструментів, де партія гобоя пронизана інтонаційними повторами одного звуку, а партія віолончелі насичена виразними широкими стрибками (мала септіма, мала деціма). Цей мікродіалог на ледь чутній динаміці *ppp* підхоплює в імітаційному викладі флейта і кларнет на витриманому органному пункті віолончелі, який плавно перетікає в мотив початкового тритактового *solo*. Така чітка тематична розмежованість розділів усередині частини органічно поєднується з нівеляцією і плинністю форми-структури, оскільки наступний розділ (точніше, його перші чотири такти) є одночасно і зв'язкою-переходом і початком нового формотворення. Ледь чутний (*pppp*) акорд струнних у низькому регістрі стає майже ілюзорним фоном для розгортання нової фази діалогу між солюючими гобоєм та віолончеллю: відчайдушний "прорив" обох солістів у високий регістр із загальним прискоренням темпу поступово ущільнює оркестрову фактуру шляхом імітаційного вступу окремих голосів та *divisi* окремих груп (альти, віолончелі). Загальне динамічне наростання і зміна темпу (*ritu mosso*) є ознакою напруженої кульмінаційної зони, де повисаючі, одноманітні інтонації солістів, ніби розчиняються у кластерному і потужному гудінні оркестру. Поступово напруга спадає, фактура стає прозорою, зменшується динамічна потужність, повертається початковий темп (*tempo I*). Виразні низхідні мотиви-фрази солістів, що вдало маскують перехід до репризи, поступово змінюються на тихий, майже нечутний діалог двох інструментів, де характерний початковий мотив починає гобой і закінчує віолончель при повному мовчанні оркестру.

Образна драматургія цієї рефлексійно-самозаглибленої частини спонукала композитора до вибору відповідних музичних засобів та формотворення, які б працювали на ідею. Різноманіття і барвистість добре зчеплених мотивів при графічній прозорості фактури, нівеляції структурних переходів та плинності розгортання авторської думки (постійно змінний метр – 3/4, 4/4, 5/4, 2/4, 6/4) підпорядковуються єдиному протягом всієї частини тональному центру *d*, що служить своєрідним смисловим епіцентром, не лише гармонічним, але й семантичним.

Друга частина *Concerto grosso – Allegro* – є найбільш об'ємною за розмірами та найбільш процесуально-дієвою в аспекті розгортання, переосмислення і трансформації музичного матеріалу. Моторно-токатний характер частини із різноманітними образно-емоційними мутаціями, втілений у безсистемну вільну форму (A B A1 C A2 D B1 A3 E A4 F A5 G B2) з певною ознакою рондальності (шестикратне повернення до тематизму розділу A), відкрили перед композитором можливість створити калейдоскопічно-швидкісну картину зміни станів та почуттів нашого сучасника, зафіксувати мерехтливо-мінливий перебіг реалій життя XXI століття.

Розділ A базується на низхідному мотиві двох малих секунд, які, як маленькі цеглинки в архітектоніці цілої частини, є основою подальших мистецьких метаморфоз автора. Прозора оркестрова фактура, швидкий темп, численні раптові наростання і спади динаміки створюють відчуття очікування чогось радісного та світлого. Простий період несиметричної будови (із несиметричним поділом на речення (5+7)) у другому реченні імітаційно відтворює вже знайомі слухачеві репетиційні звороти з першої частини, але в зовсім іншому контексті (яскрава гомофонно-гармонічна фактура, жвавий темп).

Розділ B, щільно поєднаний із попереднім розділом A, має таку саму несиметричну будову (5+7) і подібну фактуру, близький за інтонаціями тематизм (низхідні секунди із репетиційним зависанням). Лише у другому реченні виникають нові інтонації – *solo* контрабаса із виразним низхідним рухом по звуках мінорного секстакорду, що імітаційно підхоплюється першими альтами (*divisi* альтової групи з початку речення). Повернення до тематизму розділу A (тільки перше речення) відбувається на потужнішій динаміці *crescendo f:ff*, підготовлюючи вступ соліста-віолончеліста.

Доволі чітка симетрія перших трьох розділів A B A1, обрана З. Алмаші для експонування музичного матеріалу виключно оркестром, у своєму кульмінаційному завершенні співпадає з початком сольо-віртуозної каденції віолончелі, насиченої певними технічними труднощами (стрибки, подвійні ноти, репетиційні повтори у швидкому темпі дрібними тривалостями). На завершення віолончельної каденції накладається вступ солюючого гобоя із темою розділу A, яка плавно переходить у короткі імітаційні перегуки різних оркестрових груп і солістів (флейта, кларнет із першими та другими скрипками).

Наступний розділ D відзначається ініціативністю оркестру при повному мовчанні солістів і лише поява в оркестровій фактурі тематизму розділу B знаменує вступ обох солістів. Віртуозно-технічні партії гобоя та віолончелі на фоні уривків-мотивів в імітаційному викладі різних інструментів та скандування витриманих нот оркестром підводять слухача до кульмінаційної зони, де

в точці найвищої динаміко-емоційної напруги солісти раптом замовкають, а вся струнна група довершує "підйом на пік".

Постійне динаміко-емоційне нагнітання охоплює і розділ E, який будується на швидких віртуозних пасажах флейти та кларнета при дисонантно-акомпануючому оркестрі (divisi оркестрових груп з інтервалами велика септіма, мала секунда). Поступовий динамічний спад підводить до вступу соліста-віолончеліста з темою розділу A, проте тут вона звучить емоційно напружено за рахунок регістрових стрибків із оберненням вихідних малих секунд у великі септіми.

Починаючи з розділу F, оркестрова фактура стає майже графічною: солюючий гобой та віолончель розгортають свій патетично-напружений діалог на фоні гармонійних, розкладених у мелодичну фігурацію, мажорних тризвуків у партії однієї з груп (перші скрипки). Це так звані "альбертієві баси", які виникли і сформувались як виразовий засіб саме в епоху бароко й мали досить широке застосування у композиціях того часу, зокрема в жанрі *concerto grosso*, у фортепіанній музиці. Монотонно-рівномірний і прозорий супровід поступово інтенсифікується вступом інших інструментів струнної групи (другі скрипки, альти, віолончелі) і "альбертієві баси" модифікуються у звичайну мелодичну фігурацію, на фоні якої продовжується експресивний діалог двох солістів (розділ G, с. 22). Досягнувши у своєму спілкуванні найвищої звуковисотної точки (у гобоя – d3, у віолончелі – e3) на динаміці *fff*, солісти замовкають, віддавши ініціативу подальшого розгортання тематизму оркестрові. Завершальний розділ частини B2, побудований на вже знайомих інтонаціях, підсумовує всі попередні перипетії – тема B викладена у партії струнного оркестру, а місце солюючих інструментів займають флейта і кларнет. Несучись у дикому вихорі (авторська позначка *furioso*) до завершення цього *regretium mobile*, на одній високій ноті вступає гобой із широкою динамічною градацією *p-fff*, причому кульмінаційні точки соліста і оркестру не співпадають, оскільки пронизлива нота-"крик" цілком органічно переходить в заключну частину циклу, затримуючись на тривалій ферматі.

Третя, заключна частина концерту (*Adagio*) підсумовує образно-смыслову драматургію твору в досить незвичний спосіб: це фінал-діалог самих солістів без участі оркестру. Частина розпадається на дві великі сольні каденції-монологи гобоя (21 такт) та віолончелі (21 такт). Першим розпочинає гобой, партія якого спочатку зачаровує своїм пасторальним тембром і глибоким ліризмом, незважаючи на широкі стрибки і динамічні контрасти. Поступово виразні мелодичні інтонації, здрібнюючись метро-ритмічно, сублімуються у швидкі віртуозні пасажі, які набираючи "обертів" діапазонного розгону, "загальмовують" у кульмінаційному моменті на інтервалі септіми. Саме тоді вступає другий соліст, який підхоплює монологічну естафету і в своєму руслі її інтерпретує. "сповідь" віолончелі насичена таємничістю та ілюзорністю (тиха динаміка, флажолети) в поєднанні з емоційними підйомами (стрибки в широкому звуковому діапазоні). Останні такти монологу віолончелі – це початкова фраза з першої частини, яка звучить на октаву нижче, сумно (позначка автора *doloso*) застигаючи на звуці d, який органомним пунктом вібрує до кінця частини. І саме на фоні цього звукового "сталагміту" З. Алмаші вводить останню ремінісценцію – уламки мотивів другої частини, які при мінімальній динаміці *pppp* створюють невиразний і тихий звуковий шепіт, що поступово просвітлюється і розчиняється у небутті.

Золтан Алмаші, композитор молодшої генерації, в особі якого органічно поєднується і виконавець (віолончеліст), і творець новітньої музики – що колись було досить поширеним явищем в історії музичної культури – художнім маніфестом своєї творчості, за словами Т. Панько [3, 5] він оголосив мелодичну музику, як музику майбутнього. І *Concerto grosso* № 3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру служить цьому переконливим прикладом, оскільки саме мелодизм є характерною рисою композиції. Короткі й виразні мотиви-фрази, які є основним будівельним матеріалом всього циклу, вражають своєю яскравістю інтонацій та компактністю. Залишаючись у фарватері тонального мислення, мелодичної стихії, композитор у даному творі вдається до розширеної тональності, яка в крайніх частинах має свій конкретний тональний центр – звук d.

В аспекті самого мелодичного розгортання (нанизування коротких фраз-мотивів) і формотворення (нівелювання розділів структури), а також надзвичайна прозорість оркестрової фактури та тиха динаміка в межах нечутності дозволяє відчутти вплив на стиль митця таких видатних сучасних мелодистів як Є. Станкович та В. Сильвестров.

Творчо-індивідуальний підхід композитора до самого жанру *concerto grosso* не виключає дотримання певних традиційних канонів, таких як тричастинність самого циклу, наявність двох солістів, виділення з оркестру групи солістів-віртуозів (флейта, кларнет). Та разом з тим спостерігаємо оригінальне авторське бачення закономірностей жанру, яке сприяє розкриттю основної образної концепції твору – несумісність внутрішнього світу особистості та життєвих реалій, пошуки можливих інваріантів виходу із духовного вакууму.

Багатий образний світ Concerto grosso розкриває перед виконавцем множинність варіантних інтерпретацій. І тому особливо важливим видається аспект осмислення і вивірності художньо-образної концепції твору, не кажучи вже про чисто технічні труднощі, з якими матимуть справу виконавці-солісти. Складність музичного прочитання концерту полягає ще й у тому, що крайні частини циклу – це розгорнуті й самозаглиблені каденції-діалоги солістів (I частина – діалог, III частина – почерговий монолог), а середня частина – центр інтенсивної дієвості й активності. Глибока продуманість концепційно-композиторського плану дасть змогу виконавцям і слухачам досягнути всю привабливість і неординарність витвору молодого перспективного митця.

Список використаної літератури

1. Бентя Ю. Золтан Алмаші: "Композитор зобов'язаний використовувати так звані перешкоди собі на користь", інтерв'ю з музикантом / Ю. Бентя. – Режим доступу : <http://mi-re.do.am/news/2009-07-04-129>.
2. Муха А. Композитори України та української діаспори [Текст] : довід. / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 352 с.
3. Панько Т. Мелодична музика – це музика майбутнього / Т. Панько // Музика. – 2009. – № 3. – С. 5-7.
4. Приндюк О. У Спілці композиторів України відбулася прем'єра "Симфонія діалогів" / Ольга Приндюк // День. – 2007. – № 12. – 25 січня. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/175993/>
5. Сидоренко Л. Музика – це містерія / Л. Сидоренко // Поступ. – 2003. – 28 лютого. – Режим доступу : <http://postup.in.ua/usual.php?what=7919>.



УДК 78.071.2 "20"

*Дорожівський Р.Г.,
м. Івано-Франківськ*

РОЗРОБКА УНІВЕРСАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ ДИРИГЕНТСЬКОГО РЕМЕСЛА – АКТУАЛЬНЕ ЗАВДАННЯ ХХІ СТОЛІТТЯ

Анотація. Дана наукова розвідка присвячена підготовці підґрунтя розробки теорії диригентського ремесла. Теоретичні засади такої теорії готуються автором до публікації. Найголовнішою проблемою в диригуванні є ступінь зрозумілості намірів диригента і пов'язана з нею відповідь колективу виконавців, адже відомо що чим тісніший контакт з інструментом – тим адекватніша відповідь музиканта який на ньому грає. В диригуванні, засоби ремесла грають таку ж саму роль. Хіба що передача намірів виконавця-диригента ускладнена відстанню між диригентом з одного боку та колективом – з іншого.

Ключові слова: диригент, оркестр, засоби виконавства

Summary. The proposed scientific research deals with the preparation of foundations in order to develop a theory of the orchestra conductor's work. Theoretical principles of this theory are currently in process to be prepared for a publication by the author. The main problem in conducting is a degree of understanding the conductor's intentions and the respective response of the performers' team. It is well-known, that the closer the contact with the instrument – the more adequate is the response of a musician who plays it. In conducting the means of work play the same role. But the transfer of intentions of the performer-conductor is more complicated through the distance between the conductor from the one side and the orchestra collective – from the other.

Key words: conductor, orchestra, tools of performing art.

Ось уже майже двісті років, починаючи з середини XIX століття, диригент, як провідний виконавець та інтерпретатор, зайняв своє звичне для нас місце у колективному музичному виконавстві. Незважаючи на цю обставину, за багатьма ознаками диригентський фах можна вважати новим явищем, яке знаходиться в процесі свого становлення. Які підстави для такого висновку?

Вивчаючи численні праці і дослідження, присвячені диригентській професії, можна зробити висновок, що шлях до оволодіння принципами становлення фаху в його універсальному вигляді ще не подолано. Навколо професії диригента продовжують точитися дискусії, причиною яких, скоріш за все, є відсутність науково обґрунтованої теорії основних засад диригентського ремесла. У ХХ столітті з'явилася достатня кількість досліджень диригентського фаху, характерною особливістю яких є те, що кожен автор пропонує свій, набутий особистою практичною діяльністю підхід до розв'язання окремих важливих загально фахових питань. В свою чергу такий спосіб формування