

6. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. – К.: Муз. Україна, 1980.
7. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття. Дослідження. – Київ, 2004.
8. Baculewski K. Polska twórczość kompozytorska 1945-1984. – PWM, Kraków. – 1987.

Lyubava Sydorenko

TO THE PROBLEM OF AN INTERACTION BETWEEN THE MUSICAL CULTURES OF WESTERN UKRAINE AND POLLAND IN XIX – XX CENTURIES

The most efficient and fruitful period of Galytchian and Polish composer schools' development comes to the end of XIX – beginning of XX centuries. From the second half of the 50-s of XX century Polland as a musical country becomes one of the world's leading ones; simultaneously, a direction of «New avant-garde music» appears in the West-Ukrainian region's composer's school

Key words: ukrainian-polland music relations, culture snteraction, musical-styles process, musical culture of Galychina.

Зоряна Юзюк

«24 П'ЕСИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО» М. СІЛЬВАНСЬКОГО У ДИТЯЧОМУ ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ

У статті аналізується збірник «24 п'еси для фортепіано» М. Сільванського як один з прикладів авторських збірок фортепіанних п'ес для дітей українських композиторів другої половини XX ст. П'еси збірника розглядаються в аспекті виконавських проблем, жанристичних завдань та педагогічної спрямованості.

Ключові слова: авторський збірник фортепіанних п'ес для дітей, педагогічна спрямованість, піаністична фактура, штрих, стильова спорідненість, фактурний прийом.

Відомо, що дослідження української фортепіанної музики в історичному аспекті здійснювали В.Клин [7], О.Олійник [15]. Педагогічними питаннями роботи з учнем у класі фортепіано присвячені роботи Д.Герасимович [4], Б. Милича [12], [13], Р.Савицького [19], а також роботи колективу авторів, статті яких увійшли до збірника «Ребенок за роялем» [18].

Фортепіанна творчість українських композиторів для дітей займає особливе місце в контексті загального розвитку музичної культури нашої країни. Треба зазначити, що основоположниками кращих традицій української фортепіанної педагогічної літератури для дітей можна вважати композиторів Л.Ревуцького та В.Косенка. Започаткувавши своє існування як окремий розділ в їх творчості в кінці 20-х – на початку 30-х років XX ст., вона, об'єднавши завдання естетичного виховання і професійного навчання, стала важливою ланкою в справі підготовки майбутніх виконавців.

Розвиток української фортепіанної музики для дітей другої половини XX ст. пов'язаний з іменами композиторів, творчість яких у цій галузі розпочалась ще значно раніше, а в 50-60-х роках набула широкого розквіту. Мова йде про таких композиторів, як І.Беркович, М.Сільванський, Ф.Надененко, М.Завалішина, І.Шамо, М.Жербін, В.Довженко, Ю.Рожавська, В.Кирейко, Л.Колодуб, Ж.Колодуб, М.Дремлюга, М.Степаненко, М.Кармінський та ін. Значною увагою користуються в той час їхні авторські збірники фортепіанних п'ес для дітей, що один за одним виходять друком спочатку як окремі видання, а з 1969 р. – у серії «Українські композитори – дітям».

Вагомий внесок у розвиток фортепіанної музики для дітей у 60-ті роки минулого століття зробив відомий український композитор Микола Сільванський (1916-1997). Саме у той період

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

з'являється ряд його фортепіанних творів для дітей, серед яких цикл п'єс «Пригоди барона Мюнхаузена» [22], чотири музичні малюнки за поемою Гоголя «Мертві душі» [28, 209-220] та збірник «24 п'єси для фортепіано» [21].

Більшість мініатюр, що входять до збірника фортепіанних творів для дітей «24 п'єси для фортепіано», відзначаються великою емоційною виразністю, рельєфністю образів, яскравою жанровістю та художньою вартісністю. Переважання жанрового елемента у творах збірника особливо важливе у роботі над розвитком музичного мислення учня, бо, як зазначає Б. Милич, «саме через розкриття найхарактерніших рис жанру учень з найбільшою конкретністю і безпосередністю сприймає образний лад твору та окремі елементи музичної мови» [13, 19].

За словами Є. Майбурової, «музика Сільванського образна і мелодично виразна. Здається, що композитора ніколи не залишало відчуття живого спілкування зі слухачем, оскільки, працюючи над твором, він насамперед думав про тих, до кого звернена його музика» [14, 53]. Виняткова лаконічність форми, доступність піаністичної фактури у поєднанні з великою конкретністю образного змісту кожного твору, жанрова визначеність п'єс, які входять до збірника, позитивно впливають на розвиток музичних здібностей і виконавських можливостей юних піаністів. П'єси розміщено за квінтним колом і кожна з них демонструє одну з 24 тональностей, а також має свою образну програму (виражену в назві), піаністичне завдання та педагогічну спрямованість.

Розглядаючи тематичну спрямованість та жанрову основу творів збірника, варто виокремити такі різновиди: тема природи («Світанок», «Поїзд у пустелі», «Бабки», «Лісові тіні», «Полька», «Комарики», «Ввечері», «Весна прийшла», «Пташка та кішка», «У полі», «Ніч на річці»); казковість сюжету («Лісові тіні», «Оповідання»); побутовість сюжету («Поїзд у пустелі», «Колискова», «Запуск авіамоделі», «Ковалі», «Жвава розмова», «До роботи!»); твори з танцювальною та маршовою основою («Танок», «Полька», «Комарики», «Хороводна», «Мазурка», «Вальс», «Козачок»); твори звукозображального характеру («Світанок», «Лісові тіні», «Запуск авіамоделі», «Пташка та кішка», «Ковалі», «У полі», «Ніч на річці»); твори з українською жанровою основою («Ввечері», «Оповідання», «Козачок»); твір інструктивний («Тривога») та поліфонічний («Жвава розмова»).

У кожній з п'єс композитор ставить певні технічні завдання, необхідні для того, щоб належно створити відповідний настрій та розкрити художній задум. Таким чином за своєю педагогічною спрямованістю п'єси збірника можна поділити на такі групи: п'єси на розвиток штрихової точності («Бабки», «Танок», «Полька», «Комарики», «Пташка та кішка»); на розвиток пальцевого legato, кантিলени та мелодичної виразності («Світанок», «Колискова», «Ввечері», «Весна прийшла», «У полі», «Оповідання», «Вальс»); на відпрацювання штриха staccato («Лісові тіні», «Пташка та кішка»); на розвиток дрібної пальцевої техніки («Бабки», «Танок», «Полька», «Комарики», «Тривога», «Запуск авіамоделі»); на розвиток колористичного туше («Колискова», «Ніч на річці»); на розвиток ритмічної точності («Світанок», «Поїзд в пустелі»); на розвиток координації рук («Бабки», «Танок», «Тривога», «Запуск авіамоделі», «Вальс»); на відпрацювання колористичної педалі («Світанок», «Колискова», «У полі», «Оповідання», «Ніч на річці»); на розвиток виконавської свободи («Запуск авіамоделі», «Пташка та кішка», «Мазурка», «Вальс»).

Перша заклічна поспівка п'єси «Світанок» є її головною темою, в якій композитор за допомогою характерного засобу виразовості наслідує спів півня. У цьому творі відбувається чергування двох типів фактури: гомофонно-гармонічної та поліфонічної (з елементами канонічної імітації), що споріднює його з твором «Бабки» цього ж циклу. Разом з тим у п'єсі «Світанок» відбувається чергування пунктирного ритму з тріольним викладом. Педаль у творі використовується і ритмічна, і колористична.

Надзвичайно корисною для виховання ритмічної точності є мініатюра «Поїзд у пустелі». Пунктирний ритм синкопи, ритмічне дроблення викладу мелодії головної теми, періодична зміна розміру (6/8-С-3/2-С-6/8-С) та темпу (Allegretto-Presto-Tempo I (Allegretto)), а також кінцева семитактова побудова з різним ритмічним варіюванням вимагають від виконавця надзвичайно точної координації рук та зібраності уваги.

П'єса «Бабки» побудована на фактурних контрастах: це і чергування гомофонно-гармонічної

фактури з канонічним проведенням головної теми, і одночасна та почергова гра рук.

Різним видам штриха *staccato* присвячений твір «Лісові тіні». Тут – і пальцьове *staccato* (передає загадковість, використовується на динаміці *pp* у низькому регістрі інструмента у крайніх розділах п'єси, та грайливість, і використовується у середньому розділі) такистьове *staccato* (акцентоване *staccato*, що наближається до токатного *marcato* (тт. 7-9, 38-40). При роботі над цим штрихом варто згадати думку педагога Р.Савицького: «Усі роди стакато повинні бути справді короткими, гострими і легкими, бо інакше вони не виконують свого завдання і не стають характерним контрастом до легато і портаменто. Правда, бувають різні ступені короткості і гостроти цього туше, але при кожному з них треба дотримуватись якогось мінімуму, щоб стакато не втратило свого типового характеру» [19, 29]. П'єса сприяє розвитку образного мислення, слухового контролю, чіпкості пальців та координації рук.

Мініатюру «Танцю» споріднює з наступними швидкими танцювальними п'єсами циклу («Мазуркою» та «Вальсом») певна концертна бравурність та необхідність максимальної незалежності лівої руки.

Надзвичайно тонка замальовка «Колискова» вимагає від юного піаніста мелодизації пасажів, мислення довгими фразами, слухової уваги до триплановості фактури, відпрацювання пальцьового *legato*, вправного застосування фонових педалей та, найголовніше, – підпорядкування техніки художньому задуму. Відтворення безперервності руху шістнадцятих вартостей у партії супроводу ускладнюється загальною сферою динаміки *p* у різних її градаціях (*ppp-pp-p-mP*).

Легкий, грайливий настрій наступного твору – «Польки «Комарики» – передається через танцювальну фактуру, підкреслюється форшлагами, штрихом стакато.

Виконання п'єси «Ввечері» потребує максимального пальцьового *legato*, мислення довгими фразами, вміння чути хорівий виклад фактури. За своєю побудовою, фактурним викладом, виконавськими та художніми завданнями цей твір дуже споріднений з фортепіанним перекладом І.Верковича хорової обробки М.Леонтовича української народної пісні «Ой з-за гори кам'яної» [17, 13].

При вивченні п'єси «Весна прийшла», складна фактура якої містить також і поліфонічні елементи, треба звернути увагу на відпрацювання пальцьового *legato* та координації рук.

Безперервність руху шістнадцятих вартостей є характерною рисою мініатюри «Тривога», головною проблемою виконання якої є гнучкість при передаванні мелодичної лінії з однієї руки в іншу (тт.3-4, 8, 11-12, 37-38, 42, 45-46, 51, 55-58).

Використовуючи у педагогічному процесі твір «Запуск авіамоделі», викладач повинен пам'ятати думку педагога Д.Герасимович: «Справжня виконавська техніка може розвиватися лише завдяки художньому зростанню піаніста. Тоді музичне мислення керує його технікою, підказує прийоми здійснення музичного задуму на інструменті та визначає доцільність рухів» [4, 36]. Великої уваги потребує ретельне виконання усіх динамічних відтінків (особливо раптової зміни динаміки на *f* та *p*), трелей, висхідного та низхідного *glissando*, відпрацювання координації рук та вироблення витримки і виконавської волі. Правильний вибір як аплікатури, так і виконавських прийомів повністю забезпечать виконання цього твору ніби «на одному диханні».

Плавний, наспівний та розмірений розвиток мелодії є визначальною рисою п'єси «Хороводна». Виконуючи її, необхідно звернути увагу на довжину артикуляційних ліг та пам'ятати про мислення довгими фразами. Стрибки у партії лівої руки жодним чином не мають перешкоджати плавності розвитку думки та наспівності мелодії у правій руці.

Для розвитку ритмічної сторони виконання дуже корисними є твори, у яких використовуються маршові елементи. Хоча за своєю тематикою п'єси «Марш тимурівців» та «Піонерський похід» сьогодні втратили свою актуальність, але їх педагогічна цінність у відпрацюванні в учня координації рук, синхронності гри двома руками, темпової стійкості, педалізації (використання прямої педалі) і особливо ритмічної точності залишилась незмінною.

У жанровій мініатюрі «Пташка та кішка» композитор використовує увесь діапазон інструмента фортепіано. При виконанні цього твору від юного піаніста вимагається велика слухова увага,

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

швидкість переходу з одного піаністичного прийому на інший, ретельне дотримання штрихової різноманітності та динамічних градацій (особливо динаміки-subito).

У п'єсі «Ковалі» композитор використовує надзвичайно цікавий приклад фактурного викладу теми: розподілена між двома руками, вона звучить у середньому регістрі, тоді як її «обрамлення», що символізує стукіт ковальського молотка, проходить у крайніх регістрах. П'єса є надзвичайно корисною, оскільки вона виховує вміння одночасного поєднання службової активності, координації рук, темпової стійкості та відповідної педалізації.

Мініатюри «У полі» властиві два різні характери. Середній розділ, де панує танцювальна сфера, контрастує з крайніми, у яких переважає слов'янська розспівність. При вивченні твору особливої уваги потребує відпрацювання пальцевого legato, гнучкого педалізування, мислення довгою фразою, вправного виконання стрибків на великі відстані.

П'єсі «Мазурка» властиві мінливість та примхливість настрою, що виражається у хроматичних ходах, тональних відхиленнях, чергуваннях дрібних мотивів з довшими фразами. Легкість при виконанні стрибків у лівій руці, гнучкість виконання акомпанементу та його максимальна підпорядкованість особливостям фразування та агогіки мелодичної лінії, динамічні градації – усе це вимагає від виконавця, крім технічної вправності, ще й виконавської свободи та артистизму.

У творі «Оповідання» використовуються характерні елементи, властиві українському думному епосу (тонічна квінта в басі, закінчення фраз із формуванням унісону, декламаційна розспівність теми), які гнучко переплітаються з класичною манерою письма. Використання крайніх регістрів створює враження безмежності українського степу. Наприкінці твору композитор використовує три нотні стани для зручності запису трипланової фактури (тт.21-29), а також цікавий піаністичний прийом для збереження голосоведення: беззвучну передачу інтервалу з лівої руки в праву (тт.27-28).

При вивченні п'єси «Вальс» відпрацьовуються навички виконання довгих мелодизованих пасажів, а також незалежність рук.

Мініатюра «Жвава розмова» – це єдиний твір даного збірника, створений у класичному поліфонічному стилі. П'єса написана у формі канону (де головна тема проходить шість разів), якому властиві безперервний рух та строге деталізоване фразування. Для відповідного виконання цього твору вирішальним є вибір зручної аплікатури.

«До роботи!» – одна з нескладних п'єс даного збірника, яка написана у вигляді одноголосої мелодії, розподіленою по чергово між двома руками. Цю п'єсу також можна розглядати як вправу на розвиток координації та гнучкості чергування рук.

«Ніч на річці» – надзвичайно поетична п'єса, написана у простій тричастинній формі (А-В-А). У крайніх частинах переважає триплановість фактури та використовується увесь діапазон інструмента фортепіано. Для розкриття художнього завдання п'єси виконавцю допоможе відповідна педалізація.

Твір «Козачою» є надзвичайно колоритним, у ньому передається запал українського народного танцю.

Аналізуючи твори збірника, варто узагальнити певні фактурні прийоми, властиві стилю письма М.Сільванського. Перш за все – це перенесення через октаву окремих зворотів чи фігурацій. («Світанок», «Поїзд у пустелі», «Бабки», «Лісові тіні», «Колискова», «Пташка та кішка», «У полі», «Мазурка», «Оповідання», «Козачок»).

Наступний фактурний прийом – одночасне використання крайніх регістрів інструмента фортепіано – можна зауважити у п'єсах «Світанок», «Ковалі», «В полі», «Оповідання», «Ніч на річці».

Іноді у творах даного циклу композитор використовує прийом перекладання однієї руки через іншу. Так, перекладання правої руки через ліву використовується у п'єсах «Поїзд у пустелі», «Лісові тіні», «Тривога», «Хороводна», «Пташка та кішка», «До роботи!», «Козачою». Прийом перекладання лівої руки через праву використовується у п'єсах «Танок», «Колискова», «Запуск авіамоделі», «Пташка та кішка», «У полі», «До роботи!», «Ніч на річці», «Козачою».

Композитор вміло використовує порожній такт в якості «сміислової» паузи («Лісові тіні», «Танок», «сміслова» пауза на майже цілий такт – «Лісові тіні», «Пташка та кішка», «Козачок»).

У багатьох п'єсах збірника можна зауважити стильову спорідненість з певними творами інших композиторів. Так, відголосок твору «Щедрик» М.Леонтовича [9, 9-10] можна спостерігати у середньому розділі п'єси «Ніч на річці», де проходить цитування головного мотиву щедрівки. Перегукування з окремими музичними творами західноєвропейських композиторів спостерігається у творах «Бабки», «Весна прийшла», «Мазурка» та «Тривога». Мерехтливість загального фону, мажорна тональна сфера, штрихова різномантність, багатство фактурних прийомів та швидкість їх чергування створює подібність п'єси «Бабки» до концертного етюду Ф.Ліста «Хоровод гномів» [10, 193-202]. Надзвичайно тонко, відчуваючи семантичне значення тональності E-dur, композитор створив у ній мініатюру «Весна прийшла», загальний настрій та тематична спрямованість якої надзвичайно споріднює її з п'єсами Р.Шумана «Травень, милий травень, – скоро ти знову прийдеш!» [30, 18-19] та «Весняна пісня» [30, 23-24] з «Альбому для юнацтва» Р.Шумана. Відголоски та образи музики Ф.Шопена спостерігаються у п'єсі «Мазурка», яка за настроєм, стилем викладу та інтерпретаційними завданнями перегукується з мазурками видатного польського композитора [29].

За принципом використання всіх 24-ох тональностей збірник «24 п'єси для фортепіано» М.Сільванського стає в один ряд зі збірниками «24 дитячі п'єси» для фортепіано В.Косенка (написаний у 1936 р.) [8], «24 прелюдії» І.Берковича [3] та «24 фортепіанні п'єси для дітей» В.Кирейка (виданий у 1967 р.) [6], тим самим продовжуючи традицію, започатковану В.Косенком, який, як відомо, «...уперше в історії дитячої фортепіанної літератури ... вводить в ужиток учнів 1-5 класів навчання всі 24 тональності (розташовуючи їх по кварто-квінтового колу)» [16, 138-139].

За різновидами тематичної та педагогічної спрямованості даний збірник перегукується зі збірником «Мікрокосмос» угорського композитора Б.Бартока [2]. В окремих п'єсах цих збірників однаково акцентується увага на піаністичних, штрихових та ритмічних проблемах, пропонуються п'єси з танцювальною основою, з елементами звуконаслідування та звукообразності, п'єси із сюжетами як казковими, так і з реального життя. Але, якщо Б.Барток, виокремлюючи піаністичну проблему, подає її формулювання безпосередньо у заголовок твору (як, наприклад, у п'єсі «Стакато і легато»), то М.Сільванський завжди дає назву художню.

Проводячи огляд нових авторських збірників фортепіанних п'єс для дітей українських композиторів М.Скорика [24], В.Сільвестрова [23], М.Степаненка [26], Б.Фільц [27], а також аналізуючи донедавна невідомі через несприятливі історичні обставини збірники для дітей В.Барвінського [1], З.Лиська [11], А.Гнатишина [5], Р.Савицького [20], І.Соневіцького [25], варто зазначити, що твори збірника «24 п'єси для фортепіано» М.Сільванського і надалі продовжують бути високохудожніми зразками фортепіанної літератури. Вони привертають увагу своєю тематичною різноманітністю, багатством піаністичних та художніх завдань, педагогічною цінністю. Переважна більшість п'єс і сьогодні залишається актуальною для використання у педагогічному процесі з метою розвитку та виховання творчої особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. Фортепіанні п'єси для дітей. – Тернопіль: Лілея, 1996.
2. Барток Б. Мікрокосмос: Тетрадь 1,2,3,4,5,6. //Барток Б. Сочинения для фортепиано: Т. 3-А. – М.: Музыка, 1980. – С.5-169
3. Беркович І. 24 прелюдії ор.46. – К.: Мистецтво, 1965.
4. Герасимович Д. Методика навчання гри на фортепіано. – К.: Держ. вид. обр. мист. і муз. літ-ри УРСР, 1962.
5. Гнатишин А. Українські танці: Для фортепіано. – Відень. [б.р.].
6. Кирейко В. 24 фортепіанні п'єси для дітей. – К.: Муз. Україна, 1967.
7. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). – К.: Наукова думка, 1980.
8. Косенко В. 24 дитячі п'єси. – К.: Музфонд СРСР, Укр. республ. філія, 1958.
9. Леонтович М. Хорові твори. – К.: Муз. Україна, 1977.
10. Лист Ф. Етюди для фортепиано /Редакция и комментарии Я.И.Мильштейна – М.: Музыка, 1981.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

11. Лисько З. Фортепіанові мініатюри на українські народні теми. – Краків-Львів: Українське видавництво, 1944.
12. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 5-7 классах ДМШ. – К.: Муз. Україна, 1982.
13. Милич Б. Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів. – К.: Муз. Україна, 1971.
14. О тех, кто пишет музыку для детей. Очерки об украинских композиторах. – Выпуск 1. – К.: Муз. Україна, 1987.
15. Олійник О. Українська радянська фортепіанна музика для дітей. – К.: Наукова думка, 1979.
16. Олійник О. Фортепіанна творчість В.С.Косенка. – К.: Наукова думка, 1977.
17. Поліфонічні п'єси для фортепіано на основі українських народних пісень за обробками українських класиків. Зошити I-II. /Переклад І.Берковича – К.: Музфонд СРСР, Укр. республ. філія, 1954.
18. Ребенок за роялем: Педагоги-пианисты социалистических стран о фортепианной методике /Редактор-составитель Ян Достал. – М.: Музыка, 1981.
19. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. – Пустомити: 1994.
20. Савицький Р. Український фортепіанний альбом для початківців. – Тернопіль: Астон, 1999.
21. Сільванський М. 24 п'єси для фортепіано. – К.: Сов. композитор, 1960.
22. Сільванський М. Пригоди барона Мюнхаузена. 10 музичних малюнків для фортепіано. – К.: Муз. Україна, 1969.
23. Сільвестров В. Дитяча музика для фортепіано. – К.: Муз. Україна, 1980.
24. Скорик М. З дитячого альбома. – К.: Муз. Україна, 1970.
25. Соневицький І. «Веснянки-гаївки». Українські пісні для фортепіану. Випуск II – Весна – Нью-Йорк: У світі, 1952.
26. Степаненко М. Дитячий альбом. – К.: Муз. Україна, 1987.
27. Фільц Б. Фортепіанні цикли. – Тернопіль. Астон, 2002.
28. Фортепіанні твори українських радянських композиторів. /Упорядники М.Дремлюга, К.Михайлов, Ф.Надененко. – К.: Держ. вид. обр. мист. і муз. літ-ри УРСР, 1961.
29. Шопен Ф. Избранные мазурки. – М.: Мусaget, 1993.
30. Шуман Р. Альбом для юношества /Редакция В.Мержанова – М.: Музыка, 1982.

Zoryana Yuzyuk

M.SIL'VANS'KYJ'S «24 PIECES FOR PIANO» IN THE PEDAGOGICAL REPERTOIRE FOR CHILDREN

The article deals with «24 pieces for piano» pieces collection by M.Sil'vans'kyj as one of the author's collections of piano pieces for children of the Ukrainian composers (2nd half of XX century) Pieces of this collection are analyzed in the aspect of their interpretational problems, pianistic tasks and pedagogical aims.

Key words: author's collection of piano pieces for children, pedagogical purpose, piano texture, style affinity, feature, texture method.

Олег Лучанко

КОМУНІКАТИВНІСТЬ ПАРТІЇ СОЛЮЮЧОГО КОНТРАБАСА В ЖАНРІ КОНЦЕРТУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ІРИНИ ЖВАНЕЦЬКОЇ ТА АНДРІЯ ЕШПАЯ)

У статті розглядається проблема комунікативності партії контрабаса в жанрі концерту. Подається теоретичне підґрунтя даної проблеми. Аналізуються риси концертності, рівні ансамблевої комунікативності, рівні комунікативності партії контрабаса в даних концертах.

Ключові слова: контрабасовий концерт, жанр, комунікативність, рівень, ансамбль.