

пафос процесу, що зумовив психотип галицької маргінальної ментальності, поетики та мистецької особистості. Строкатість соціальної інфраструктури стала психологічним підґрунтям спостережливої поміркованості, вираженості галицького психотипу.

2. Поєднання розвиненого й, водночас, дбайливо прихованого сплаву самозануреності та відкритості знайшло своє яскраве віддзеркалення в музиці. З одного боку, це послідовна схильність до камерності, з іншого, – до духовного злиття в Ціле в ментальному світі музичної публічності. Ментальне пограниччя Львова мало колесальне значення не лише як інтегративна зона, але й як акумулятор і хоронитель кращих мистецьких знахідок і витворів, асимільованих у місцевий інтелектуальний контекст національною ідеєю.

3. Образна та символічна поліфонічність, гнучкість і глибина художньої думки в процесі трансформації західноєвропейської символіки в східноукраїнський (вужче – західноукраїнський) контекст, безперечно, інспіруються *національною ідеєю*. Це дозволяє інтерпретувати маргінальність соціокультурного простору Галичини як властивість позитивну.

1. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Л.Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
2. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О.Козаренко. – Львів : НТШ ім. Т.Шевченка, 2000. – Число 15. – 284 с.
3. Христианство: энциклопедический словарь : в 3-х т. – М. : Научное изд-во “Большая Российская энциклопедия”, 1993. – Т.3. – 862 с.
4. Шишка О. Наше місто – Львів / О.Шишка. – 2-ге вид., випр. – Львів, 2002. – С.192.

The article contains an attempt of analysis of the conception “marginality” and the arguments concerning its positive role in the formation of the Galician psychotype. The numerous materials and documents from the history of Lviv region and Galicia served as the objective basis for this article.

Key words: marginality, Galician cultural situation, artistic universalism, mental frontiers area.

УДК 788.1/4:78.082.4

ББК 85.315.7

Ірина Палійчук

ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕРТУ ДЛЯ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ XVII–XX СТОЛІТЬ

У статті окреслено етапи розвитку концерту для мідних духових інструментів у європейській музичній культурі XVII–XX століть, який розглядається як особливий жанр, умовно самодостатня жанрова галузь. У роботі також уперше коротко простежено шляхи становлення й розвитку таких його складових, як концерт для валторни й туби.

Ключові слова: жанр, концерт, мідні духові інструменти, жанрово-стильові модифікації.

Концерт (нім. Konzert, від італ. concerto – концерт, у буквальному розумінні – змагання (голосів), від лат. concerto – змагаюсь) – один із жанрів, який пройшов тривалий історико-еволюційний шлях, а в музичній культурі XX століття зазнав найбільш інтенсивного розвитку. Перші визначення “концерт”, “концертний стиль” пов’язані з ренесансним типом багатохорної монументальної композиції з її зіставленням хорів, солістів та інструментів. Натомість початок XVII століття утверджує ці терміни в інструментальній музиці, що в цей час набирають достатнього значення.

Епоха бароко в музичному мистецтві проходить під знаком концертуючого стилю, породжуючи велику кількість нових інструментальних жанрів, зокрема сольного інструментального концерту, однією з характерних ознак якого є поява лідера-соліста. Так розпочинаються становлення та розвиток скрипкового (Дж.Бонончіні, Дж.Тореллі, А.Вівальді), клавірного (Й.-С.Бах) концертів, а також творів великої форми за участю солюючих духових.

Мета даної статті – окреслити історичні віхи еволюції жанру концерту для мідних духових інструментів як своєрідного цілісного системного явища у європейському музичному мистецтві.

Поставлена мета обумовлює такі завдання:

- дати визначення концерту для мідних духових інструментів як особливого жанру, умовно самодостатньої жанрової галузі;
- створити узагальнену панораму етапів розвитку концерту для мідних духових інструментів у європейській музичній культурі як цілісної жанрової системи впродовж XVII–XX століть.

У дисертаційних роботах Б.Мочурада “Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції” [3] та Ф.Крижанівського “Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру” [2] здійснюється ґрунтовне висвітлення жанрово-стильової динаміки розвитку концерту для названих окремих мідних духових інструментів у європейській музиці. Однак аналогічних праць, присвячених валторні й тубі, поки що немає, що засвідчує відсутність узагальнюючих праць із комплексного вивчення процесу становлення та розвитку жанру концерту для мідних духових інструментів у європейській музичній культурі.

Вітчизняним науковцям до певної міри належить провідна роль у розробленні проблеми жанру концерту. Слід при цьому зауважити, що в таких випадках об’єктом розгляду традиційно обираються – на рівні жанру – концерти для якогось окремого інструмента – скрипки чи віолончелі, труби чи тромбона. До таких належать, наприклад, роботи В.Заранського (скрипковий концерт), В.Тимофєєва й О.Пономаренко (фортепіанний концерт), Б.Мочурада (концерт для труби), Ф.Крижанівського (тромбовий концерт) та інші.

Водночас концерти для виконавців, що належать до певної групи однорідних інструментів, разом утворюють певну ієрархічну структуру, умовно самодостатню галузь, зрештою, особливий жанр – концерт для струнно-смичкових інструментів або дерев’яних духових, мідних духових, ударних тощо. Кожне із цих “укрупнених” жанрових угруповань має спільні специфічні темброві, фактурні та інші характеристики, що в цьому відношенні чітко відрізняються від інших “сукупних” жанрів. Кожен із них має свою історію формування, еволюції, а також структуру й динаміку розвитку.

Жанр концерту для мідних духових інструментів являє собою своєрідне цілісне системне явище, складовими якого є концерти для труби, валторни, тромбона, туби. Кожен із них має свої характерні особливості й індивідуальний еволюційний шлях.

Серед інструментів мідної групи труба найпершою утвердила себе на сцені як солюючий інструмент. Високий розвиток виконавської майстерності в епоху бароко, пов’язаний із виникненням у XVII столітті стилю “кларіно”^{*}, спричинив формування жанру концерту для натуральної труби. Його творцями були Т.Альбіноні, Й.-С.Бах, І.Вальтер, А.Вівальді, Л.Моцарт, Й.Неруда, Дж.Тартіні, Г.Ф.Телеман, К.Тесаріні, Дж.Тореллі, Н.Штольцель та інші. Іманентними рисами даного жанрово-стильового типу є використання принципу контрастних зіставлень *concerto grosso*, його зв’язок зі скрипковою бароковою сонатою *da camera* і *da chiesa*, які передбачали відносно стабільний характер циклу та типологію частин (ближче до середини XVIII ст. устанавлюється тричастинний цикл як найбільш уживаний), а також запозичення віртуозного викладу музично-тематичного матеріалу з оперної музики.

Валторна свої перші кроки в ролі концертного інструмента зробила у творчості Й.-С.Баха, А.Вівальді, Г.Ф.Генделя та Г.Ф.Телемана. Партія солюючого інструмента в цих творах відзначається віртуозністю й базується, в основному, на використанні авторами верхньої – гамоподібної – частини натурального звукоряду [1, с. 16–17].

Кульмінацією еволюції виконавства на натуральних валторнах і трубах є творчість Й.-С.Баха. Так, А.Швейцер називає використання духових інструментів у композиціях автора “геніальною сміливістю”, зокрема в його Бранденбурзьких концертах. Беручи в них за основу драматургії принцип *Concerto grosso*, Й.-С.Бах надає йому нового значення, де “... вже немає механічної заміни *tutti* і *concertino*. Обидві звукові групи знаходяться у напруженій взаємодії і розді-

^{*} “Кларіно” (від латинського “clarus” – “ясний”) – стиль, який базувався на виконанні звуків, що входили лише в склад натурального звукоряду. Тому партії труби в оркестрових і сольних творах даного періоду відзначалися надзвичайною складністю, а друга половина XVII – перша половина XVIII століть в історії розвитку духового виконавства стали “золотою добою” солюючої труби кларіно та кульмінацією виконавства на натуральних трубах.

люються, щоб знову об'єднатись. І те, що відбувається з темою внаслідок впливу цих сил, є, власне, концертом [7, с.300]”.

Наступним еволюційним етапом становлення жанру концерту для мідних духових інструментів є класичний концерт, пов'язаний, насамперед, із творчим доробком віденських класиків – Й.Гайдна та В.А.Моцарта. В їх творчості остаточно кристалізуються сонатно-симфонічний цикл і форма сонатного *allegro*, в основі якої лежить контрастний бітематизм; остаточно утверджується тип класицистського симфонічного й оперного оркестру, а також активно розвиваються жанри концерту для різних солюючих інструментів з оркестром і камерного ансамблю для духових.

Основним принципом формування класичного концерту стала його взаємодія із симфонією, що відносно швидко зайняла домінуюче положення в розвитку оркестрової музики. Характерні ознаки жанру симфонії – тричастинна структура циклу; сонатне *allegro*, яке є визначальною формою його першої частини, – екстраполюються також на жанр сольного концерту. Однак не зважаючи на спільні риси жанрів симфонії та концерту, останній із них зберігає свою самостійність. Головною ж відмінною рисою класичного концерту від симфонії стала наявність партії солюючого інструмента, що вступає в концертне “змагання” чи діалог з оркестром.

Інша важлива відмінність полягала в самій ідеї концертного діалогу. Принцип “змагання”, який полягав у чергуванні реплік-тем соліста й оркестру, вплинув на сонатну форму в інструментальному концерті. Її характерною ознакою стала наявність подвійної експозиції, в якій основні теми репрезентував спочатку оркестр, а потім їх видозмінені варіанти повторював солюючий інструмент.

Трубний класичний концерт представлений лише декількома творами. Це – Концертіно для труби, скрипки, альту, віолончелі та фортепіано І.Г.Альбрехтсбергера, Концерти для труби з оркестром Й.Гайдна, Й.Г.Гуммеля, Л.Моцарта та Ф.Ріхтера.

Окрім труби, у XVIII столітті право називатися сольними інструментами здобувають тромбон і валторна. Інакше кажучи, основа концерту для мідних духових інструментів як жанрової системи вже була сформована.

Авторами перших тромбонних концертів (для альтового типу інструментів, який у музичній практиці XVIII ст. був лідером групи тромбонів) були І.Альбрехтсбергер, Г.Вагензейль, М.Гайдн, а також Л.Моцарт. Художній і технічний рівень концертів даного періоду надзвичайно високий. Вони не втратили до нашого часу своєї художньої цінності, залишаючись для багатьох поколінь класичними зразками жанру [2, с.33].

Технічні та виразові можливості валторни надзвичайно яскраво репрезентують концерти Я.Штіха, А.Розетті, Й.Гайдна. Однак першою вершиною репертуару в жанрі концерту для натуральної валторни стали твори В.-А.Моцарта. Ці твори є класичними зразками валторного концерту, в яких композитор закладає основні принципи використання можливостей інструмента: знаходить фактуру викладу та характер тем, властивих саме валторні, а також уперше втілює органічну єдність віртуозності та наспівності інструмента.

Подальший процес еволюції концерту для мідних духових інструментів тісно пов'язаний з удосконаленням конструкції солюючих інструментів, зокрема, появою в XIX столітті вентильного механізму у валторні і труб. З винаходом хроматичних інструментів розпочався якісно новий етап використання валторни та труби як солюючих та оркестрових інструментів з акцентом на їх віртуозних і виразових можливостях. А введення в конструкцію тромбона квартвентилля закріпило використання в музичній практиці тромбона-тенора – як основного інструмента в оркестрі й у сольному концертному виконавстві.

Поряд з удосконаленням конструкцій мідних духових інструментів і появою нових (корнет, туба, валторнова або вагнерівська туба тощо) в XIX столітті формуються національні педагогічні та виконавські школи, які закладають підвалини розвитку духового виконавства у XX столітті. До них належать французька, німецька, чеська та російська виконавські школи. Поряд із ними у XX столітті формуються та розвиваються англійська, румунська й українська школи духового виконавства.

У романтичну епоху, позначену бурхливим розвитком сольного виконавства, настає нова фаза в розвитку жанру концерту для мідних духових інструментів. Іманентними рисами романтичного концерту є яскрава характеристичність тематизму; віртуозність партії соліста як оз-

нака найвищого професійного рівня виконавця, вплив імпровізаційного начала на структуру композиції та інші.

Концертний репертуар для труби епохи романтизму представлений концертними фантазіями та різноманітними варіаціями Ж.Арбана й Т.Гоха, концертштюками В.Брандта та інших. На думку В.Посвалюка, найбільш відомими й до наших часів є варіації на тему "Карнавал у Венеції" Ж.Арбана, фантазія Т.Гоха "Перлина океану", "Фантазія-каприс" Е.Тронс, "Дві концертні п'єси" В.Брандта. Велику популярність і сьогодні мають "Концерт" і "Тарантела" О.Бьоме [4, с.256].

У XIX столітті значно поповнився валторновий і тромбовий репертуар у жанрі концерту. До створення концертних взірців за участю солюючої валторни звернулися К.М.Вебер, Р.Шуман і Р.Штраус. Авторами концертів для тромбона-тенора були Ф.Греффе, Ф.Давид, Е.Заксе, О.Ланге, С.Рейхе, М.Римський-Корсаков та інші.

З точки зору співвідношення партій соліста й оркестру ці твори можна віднести до домінують-сольного типу концерту, де партія соліста відіграє провідну роль у драматургії твору, а оркестр лише виконує функцію супроводу (К.М.Вебер, Ф.Греффе, Е.Заксе, О.Ланге, С.Рейхе, М.Римський-Корсаков, Р.Шуман), а також симфонізованого, в якому при збереженні лідерства солюючого інструмента реалізується певний тип симфонічної драматургії й розвитку (Ф.Давид, Р.Штраус). У конструктивному плані більшість вищезгаданих творів мало відрізняється від класичних тричастинних композицій. Водночас Концертино для валторни з оркестром К.М.Вебера, а також Концерти для тромбона-тенора Ф.Давида започаткували в історії розвитку жанру концерту для мідних духових інструментів тенденцію створення композицій одночастинної форми.

Розвиток жанру концерту для мідних духових інструментів особливо інтенсивно відбувається у XX столітті. Цьому процесу сприяв прогрес національних виконавських шкіл, позначений розширенням меж робочого діапазону інструментів, урізноманітненням їх виразових і технічних можливостей. Усі ці чинники сприяли тому, що концерт для мідних духових інструментів посів одне із чільних місць у музичній культурі XX століття й проявив себе як універсальний жанр, що містить багатогранні можливості для реалізації різноманітних задумів.

Концертні взірці для мідних духових інструментів представлені у творчому доробку композиторів різних національних шкіл і стильових напрямків (неоромантичного, неокласичного, неофольклорного). В останній третині XX століття з'являються концертні твори для мідних духових інструментів, зумовлені прагненням авторів до радикальних змін драматургічних і музично-виразових засобів. Поява різноманітних стильових різновидів концертів для мідних духових інструментів пов'язана з пошуками композиторами оригінальних форм і запровадженням нових техніко-композиційних систем (додекафонії, алеаторики, сонористики).

Основними осередками розвитку жанру концерту для мідних духових інструментів є творчість композиторів тих країн, в яких духове виконавство сягає досить високого рівня. Серед них вирізняються представники композиторських шкіл: французької (А.Барро, А.Жоліве, Д.Мійо, А.Депре), німецької (В.Брунс, П.Гіндеміт, З.Куртц), чеської (З.Ворлова, І.Ірко, І.Пауер), польської (К.Сєроцький, М.Спісак) і республік колишнього СРСР (О.Арутюнян, М.Бердієв, В.Блажевич, С.Василенко, О.Гедіке, Р.Глієр, В.Гомоляка, Б.Горбульскіс, А.Грінуп, Б.Дваріонас, С.Карім-Хаджі, Х.Карев, Л.Колодуб, Б.Мокроусов, А.Нєстеров, М.Раухвергер, Е.Тамберг, В.Щолоков, Б.Яровинський).

Панорама жанру концерту для мідних духових інструментів XX століття репрезентує як твори традиційного художнього вирішення (монументальні тричастинні), так і яскраво оригінальні, іноді віддалені від свого структурного інваріанта (одночастинний камерний концерт, концерт-поема, дво-, чотиричастинні концерти та інші).

У другій половині XX століття концерт для мідних духових інструментів втрачає свої чіткі жанрові контури, вступаючи в складну взаємодію з іншими жанрами, типами драматургії, образно-стильовими принципами. Активний процес взаємозбагачення різних жанрових начал привів до жанрової "дифузії" (В.Холопова), в результаті якої в рамках жанру концерту для мідних духових інструментів з'явилися його "гібридні" різновиди: концерт-симфонія, симфонія-концерт, концерт-сюїта, а також концерти для труби й тромбона, для двох чи трьох труб тощо.

До одного з нових явищ розвитку концертного жанру у XX столітті слід також віднести взаємодію концерту з камерним ансамблем, що виявилась у використанні різних модифікацій складів оркестру та інструментальних ансамблів. Біля джерел цієї тенденції стояв П.Гіндеміт,

створивши цикл Kammermusic (Kleine Kammermusic для флейти, гобою, кларнета, фагота та валторни ор. 24, №2 (1922)). Взірцем для автора під час створення даного циклу послужила майже забута у ХХ столітті форма ансамблево-оркестрової музики *concerto grosso*. Характерними принципами оформлення музично-тематичного матеріалу композитора були тематичні збільшення, контрапунктичні комбінування тематизму, дотримання закону строгої лінійності тощо.

1940–1950-ті роки характеризує поява сольного репертуару для туби, зокрема концертного жанру. Його основоположниками є О.Лебедев (Росія), Д.Генделев (Росія), Р.Воан-Уільямс (Англія), Е.Боцца (Франція), В.Струков (Росія) та інші. Таким чином, концерт для мідних духових інструментів, як єдина група цілісної системи зі своїми складовими, завершив своє формування.

Отже, простеживши становлення й розвиток концерту для мідних духових інструментів у західноєвропейській музичній культурі, можна констатувати сформування його як специфічної жанрової підсистеми з розвиненою структурою, зі своєю специфікою (звукотвора, трактування віртуозності й кантиленності), переважним складом аудиторії тощо. Ця жанрова підсистема виступає як рівноцінна іншим (для струнних, для дерев'яних, для ударних інструментів тощо), а також є складовою “вищою” жанрової системи – інструментального концерту.

Тривалий історико-еволюційний шлях, який пройшов жанр концерту для мідних духових інструментів, можна поділити на декілька етапів:

XVII–XVIII століття – період становлення та розвитку барокового концерту для труби. У ньому вирізняємо два типи, що сформувалися на основі церковної та камерної сонат і з відповідною стилістикою й типологією частин.

Основним фактором розвитку жанру концерту для мідних духових інструментів у XVIII столітті стала його взаємодія із симфонією. Однак класичний концерт формується як самостійний жанр, специфічною рисою якого є наявність партії солюючого інструмента, що вступає в “змагання” чи діалог з оркестром. Даний період характеризує також виникнення сольного концерту для тромбона та валторни як самостійних жанрів.

XIX століття – формування й розвиток домінують-сольного й симфонізованого типів концертів, а також концертів-поем; національних педагогічних і виконавських шкіл, поява яких в епоху романтизму спричинила стрімке зростання духового виконавства.

XX століття – утвердження жанрів концерту для труби, валторни, тромбона та становлення концертного жанру для туби; пошуки нових концепцій жанру в межах різних національних композиторських шкіл; виникнення жанрових “гібридів” (концерт-симфонія, симфонія-концерт, концерт-сюїта), а також використання різноманітних виконавських складів.

Огляд шляхів еволюції жанру концерту для мідних духових інструментів у західноєвропейській музичній культурі XVII–XX століть переконує в тому, що цей жанр є одним з яскравих репрезентантів музичного мистецтва. Еволюційний процес концерту для мідних духових інструментів не припиняється по сьогоднішній день, що свідчить про великий творчий потенціал цього жанру та його значну соціальну цінність.

1. Буяновский М. Валторна / М.Буяновский. – М. : Музыка, 1961. – 142 с.
2. Крыжановский Ф.П. Украинский концерт для тромбона в аспекте становления и развития жанра : дисс. на соискание науч. степени канд. иск. : 17.00.03 / Ф.П.Крыжановский; КНМАУ им. П.И. Чайковского. – Одесса, 2006. – 181 с.
3. Мочурад Б.І. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: 17.00.03 / Б.І.Мочурад; ЛДМА ім. М.В.Лисенка. – Львів, 2005. – 185 с.
4. Посвалюк В.Т. Мистецтво гри на трубі в Україні / В.Т.Посвалюк. – К. : КНУКіМ, 2006. – 400 с.
5. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю.А.Усов. – М. : Музыка, 1988. – 184 с.
6. Усов Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю.А.Усов. – М. : Музыка, 1975. – 200 с.
7. Швейцер А. Йоганн Себастьян Бах / А.Швейцер. – М. : Музыка, 1964. – 728 с.
8. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті / С.Шип // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті І.Ф.Ляшенка). Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – К., 2002. – С.154–177.

The article shows the trends of formation and development of the concert for solo brass wind instruments with orchestra in the European musical culture 17–20-th century. It is considered as a many-sided systemic phenomenon. The work is also devoted to the study of the concert for horn and for tube.

Key words: genre, concert, brass wind instruments, style and genre modifications.

УДК 785.6:788.5

ББК 85.315.722

Олена Павленко

РИСИ НЕОКЛАСИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ В ДИВЕРТИСМЕНТІ ДЛЯ ФЛЕЙТИ З ОРКЕСТРОМ А.ШТОГАРЕНКА

Жанрове визначення Дивертисменту А.Штогаренка передбачає наявність сюїтної картинності, однак виявлена сукупність ознак дозволяє стверджувати переважання рис інструментального концерту неокласицистського типу над сюїтністю. Один з перших українських концертних творів для флейти з оркестром представляє широкі віртуозно-виконавські можливості для флейти як солюючого інструменту.

Ключові слова: традиції і новаторство, жанр, формотворення, концерт, духові інструменти, флейта.

У метапросторі сучасної культури не завжди є змога з'ясувати на короткому проміжку часу об'єктивне значення мистецького явища, охопити його цілісну панораму, дати адекватну оцінку новітнім музичним реаліям. Серед надбань різних епох вражає дивний збіг пропорцій, структур, типів розвитку, який свідчить не лише про "вічні" теми й сюжети, але й про певні універсальні фактори формотворення та способи їх інтонаційного втілення. У цьому сенсі особливо гостро стоїть проблема сучасного трактування жанру. Глибинна взаємодія інваріантно-жанрових ознак у сучасному музичному просторі сучасної музики творить особливу та виняткову ситуацію. У контексті різноманітних процесів на рівні музичної форми жанр концерту часто апелює до сюїтності, а отже, й дивертисментності.

Актуальність статті зумовлена розглядом найбільш активного періоду розвитку жанру українського інструментального концерту, зокрема флейтового, в другій половині ХХ століття та спробою висвітлення окремих проблем сучасного трактування жанру.

У цьому контексті багатопланові можливості демонструють сьгодні сучасні духові інструменти. Серед них семантика флейтових звучань знаходиться чи не на першому місці. В українській музиці тембр флейти набуває значення своєрідного архетипу, який сягає сопілкових награвань прадавніх містичних язичницьких ігрищ і ритуалів, а з іншого боку, – глибоко інтимного ліричного начала. Відтак до двоїстості сприйняття флейтової природи спонукає Дивертисмент для флейти з оркестром А.Штогаренка.

Дивертисмент складається з трьох частин.

Перша частина – *Allegro moderato*, C-dur. Її інтонаційно-архітектонічні особливості, вочевидь, зумовлені жанром дивертисменту, задекларованим композитором. Звукове наповнення являє собою контрастні мелодичні сфери, які не створюють ефекту конфліктних зіткнень, натомість є різними площинами одного образу, не зважаючи на фактурні, темпові та ритмічні контрасти. Перша частина напрочуд цілісна: це – рондо класичного типу. Тематизм рефрену типовий для так званих "молодіжних" концертів радянської доби. Контрастом до нього виступає тематизм епізодів, що виявляє підтекст стрімкого, активного злету показово енергійних, нарочито "бадьорих" інтонацій масових пісень.

Allegro розпочинається чотиритактовим вступом оркестру, що щільно заповнює інструментальний простір квартоквінтовими акордами, кожен з яких акцентується, підкреслюється синкопованим ритмом і стрімко охоплює діапазон у чотири октави. Динамічна шкала вступу сягає від *p* до *ff*. При домінуючій тональності C-dur перший акорд репрезентує квартове поєднання звуків *fis-c-g*. Від *fis* низхідним ходом басів – *fis-f-e-d-cis-c* досягається тоніка, заповнення тритонового ходу стрічковою квартовою гармонією налаштовує на інтонаційну вибагливість і