

УДК 78.082.4

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-1-6>**Оксана ВАСИЛЬЄВА,**  
orcid.org/0000-0002-4709-9234аспірант кафедри музичного мистецтва та хореографії  
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка  
(Старобільськ, Луганська область, Україна) alexlisa130873@gmail.com**ТРЕТІЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ О. КОСТИНА:  
ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ЦИКЛУ**

*Мета статті полягає в дослідженні образно-тематичної концепції Третього фортепіанного концерту Олександра Костіна. Методологія дослідження полягає в застосуванні загальнонаукового принципу об'єктивності, жанрового, стильового, семантичного методів дослідження для висвітлення питань проєкції образно-тематичної концепції циклу на композиційно-драматургічну будову циклу. Наукова новизна полягає в розкритті образно-тематичної концепції Третього фортепіанного концерту О. Костіна шляхом послідовного дослідження та висвітлення питань стилістичних новацій, адекватності використання засобів музичної виразності, композиційно-драматургічних особливостей будови циклу. Творча діяльність композитора О. Костіна визначається суттєвим внеском у розвиток вітчизняного фортепіанного мистецтва. Він є автором трьох концертів для фортепіано з оркестром, кожен з яких вирізняється оригінальністю композиції та драматургії. Оригінальність творчого методу О. Костіна полягає в проєкції загальних принципів театральної драматургії в поєднанні з жанровим симфонізмом на художню площу діалогічного концертного мислення. У ракурсі жанрово-стильових змін, які відбувались у концертному жанрі з другої половини ХХ століття, творчість О. Костіна заслуговує більш ретельного аналізу. Відсутність наукових розвідок, присвячених дослідженню Третього фортепіанного концерту О. Костіна, зумовила необхідність висвітлення особливостей музичної мови цього твору, розкриття його образно-тематичної концепції.*

*Висновки дослідження Третього фортепіанного концерту О. Костіна розкривають аспекти традиційності та новаторства композиторської мови. Традиційність виявляється у виборі форми, темповому і образному контрасті крайніх і середньої частин, у драматургічній функції фіналу. Новаторство виражено в оригінальному авторському задумі, спрямованому на аудіацію візуального художнього образу, трансформації статичних виразних засобів образотворчого мистецтва в динамічність процесуального розгортання музичної форми.*

**Ключові слова:** Олександр Костін, композитор, фортепіанний концерт, образно-тематична концепція, композиційно-драматургічна будова.

**Oksana VASYLIEVA,**  
orcid.org/0000-0002-4709-9234Graduate Student at the Department of Musical Art and Choreography  
Luhansk Taras Shevchenko National University  
(Starobilsk, Luhansk region, Ukraine) alexlisa130873@gmail.com**THE OLEKSANDR KOSTIN'S THIRD PIANO CONCERT:  
FIGURATIVE-THEMATIC CONCEPT OF THE CYCLE**

*The aim of the article is to study the figurative-thematic concept of the Third Piano Concert by Oleksandr Kostin. The research methodology consists of the application of the general scientific principle of objectivity, genre, stylistic, semantic research methods were used to cover issues related to the projection of the figurative-thematic concept of the cycle on the compositional and dramatic structure of the cycle. The scientific novelty of the article is the disclosure of the figurative-thematic concept of the Third Piano Concert by O. Kostin.*

*The scientific novelty lies in the disclosure of the image-thematic concept of the Third Piano Concert by O. Kostin through consistent research and coverage of stylistic innovations, the adequate use of musical expression, compositional and dramatic features of the cycle. The creative activity of composer O. Kostin is determined by a significant contribution to the development of domestic piano art. He is the author of three concertos for piano and orchestra, each of which is characterized by original composition and drama. The originality of O. Kostin's creative method lies in the projection of the general principles of theatrical drama in combination with genre symphony on the artistic area of dialogic concert thinking. In the perspective of genre and style changes that have taken place in the concert genre since the second half of the twentieth century, the work of O. Kostin deserves a more careful analysis.*

*The lack of special researches devoted to the study of the Third Piano Concerto by O. Kostin necessitated the scientific research of this work and the disclosure of its figurative and thematic concept.*

*The conclusions of the O. Kostin's Third Piano Concert discovers the tradition and innovation of the concert. Tradition is manifested in vibra form, tempo and figurative contrast, extreme and middle parts in the dramatic function of the final. Innovation takes shape in the original author's idea, which is hidden in the auditing of a visual artist's image, the transformation of static and different ideas of a creative mystery into the dynamics of a musical process.*

**Key words:** *Oleksandr Kostin, composer; piano concert, figurative-thematic concept.*

**Постановка проблеми.** Актуальність теми дослідження зумовлюється недостатнім висвітленням питань стилістичних новацій і сучасних здобутків у сфері інструментальної музики з позицій образно-тематичної концепції, процесу її втілення в композиційно-драматургічну будову твору. Виникнення широкого спектра різноманітних музичних напрямів у період ХХ–ХХІ ст. зумовило процес стильового оновлення жанру фортепіанного концерту і сприяло бурхливому експериментаторству як у сфері сучасних композиторських технік, а саме – використання композиторами серійності, пуантилістики, алеаторики, сонористики, додекафонії, так і в площині жанрово-стильової взаємодії. У період активного еволюційного процесу в жанрі фортепіанного концерту відбуваються пошуки нових засобів інструментальної виразності, нових концепцій втілення жанрово-стильових взаємодій. З огляду на поширення кола художніх зацікавлень композиторів убачається вплив європейського модернізму на розширення традиційної образної тематичної та жанрової музичної сфери. Сьогодні тривають пошуки нових методів, технологій, музичної лексики, засобів виразності в контексті сонорного бачення природи фортепіано. У світі сьогодення виникає потреба вивчення нових явищ у концертному жанрі фортепіанної музики.

**Аналіз досліджень.** Питання жанрово-стильової диференціації фортепіанної творчості О. Костіна, композиції та драматургічної будови фортепіанних творів частково висвітлено в дослідженнях (О. Пономаренко, 2003: 2). Актуальні питання жанрово-стильової моделі фортепіанного концерту ХХ століття знайшли віддзеркалення у статті (К. Біла, 2011: 1). Однак варто зазначити, що дослідження Третього фортепіанного концерту О. Костіна сьогодні відсутні.

**Мета статті** – дослідити особливості втілення образно-тематичної концепції Третього фортепіанного концерту О. Костіна та визначити характерні риси взаємодії традиційних і новаторських засобів художнього мислення композитора.

**Виклад основного матеріалу.** Фортепіанне мистецтво ХХІ ст. ставить перед композиторами нові завдання, які не властиві класичній парадигмі. Проблема новаторства, переосмислення традиції, пошук нового й переосмислення, здава-

лося б, уже пройденого культурного етапу – і це далеко не повний перелік питань, які переломлюються у творчості сучасних композиторів. З цього погляду Третій фортепіанний концерт О. Костіна являє собою своєрідну спробу переосмислення традиції крізь полівекторність історичної традиції розвитку жанру у вітчизняному фортепіанному мистецтві, оригінальність утілення образно-тематичної концепції циклу в контексті композиційно-драматургічного розгортання реалізації програмного задуму композитора.

Програмність цього концерту є своєрідним базисом, що зумовлює драматургію й розкриває сучасними засобами музичної виразності його концепт. Проекція програми на драматургію концерту синхронно відображається на кількох рівнях. На макрорівні це відображається в назві циклу («Суриківський»). Назва зумовлена суб'єктивним композиторським задумом, що виник після відвідування виставки відомого художника. Процес безпосереднього психологічного впливу картин на написання циклу апелює до творчого методу композиторів-кучкістів (О. Бородін «У Середній Азії», М. Мусоргський «Картинки з виставки»). Суб'єктивізм у виборі ідеї, ретроспективний погляд, спрямований на мистецтво ХІХ ст., свідчить про неоромантичний психологічний ракурс творчого методу композитора. Вибір ідеї, зумовлений зовнішнім враженням, наводить на думку про паралелізм методу з творчістю М. Мусоргського («Картинки з виставки»). Метод своєрідної «звукової візуалізації» картин не є новим в українському фортепіанному мистецтві (І. Шамо «Картинки російських живописців»). Новаторством є його використання в побудові концертного, а не сюїтного циклу.

Другий семантичний рівень проекції програмності виражається в програмності кожної з частин циклу («Ранок стрілецької страти», «Автопортрет», «Взяття снігового містечка»). У драматургічному плані побудови циклу простежується принцип образного контрасту крайніх частин із середньою, яка є психологічним центром концерту.

Перша частина концерту має назву «Ранок стрілецької страти». Програмність психологічно виразного типу зумовлена перш за все сюжетом, драматургією цього шедевра образотворчого мистецтва. У самій картині поєднується кілька

психологічних ліній; зображення Стрільців, що несуть на собі свої плахи в супроводі дружин, які плачуть, входять у контраст із регулярною армією на чолі з Петром I. Образне протиставлення старого і нового відбувається на яскраво вираженому пейзажному тлі: картина називається «Ранок стрілецької страти».

Концерт відкривається вступом. Із самого початку композитор надає потужний дисонуючий акорд на *ff* в оркестрі, який служить своєрідним знаком-символом (семантика – удар дзвонів). Далі, на *pp*, йдуть у низхідному русі ланцюжки дисонуючих акордів. Образне протиставлення *ff* і *pp* має риторичний характер (згадаємо увертюру Л. Бетховена «Егмонт»), з психологічного погляду – протиставлення фагуму й особистих почуттів героїв, з комунікативного – привернення уваги слухачів. Спадний хроматичний рух має виразний психологічний характер, використання риторичної постаті *catabasis* апелює як до барокової символіки, так і до творчості українських композиторів (С. Людкевич, вступ до кантати «Кавказ»).

Головна партія звучить в октавному унісоні в партії фортепіано. Тема має яскраво виражений жанровий характер, чому сприяє рухливий темп, характерний ритмічний акцент, використання гострих штрихів. В оркестровій партитурі простежується лінія гармонійної фігурації й басово-підголоскова, що підкреслює семантику руху.

Зв'язуюча партія розкриває образ дзвонового набату. Партія фортепіано основана на чергуванні колористичних акордів у різних регістрах із подальшим переходом у тремолоуючу фонову гармонійну фігурацію. В оркестровому викладі можна простежити діалогічний принцип чергування гармонійної фігурації з висхідними пасажками. У драматургічному плані можна спостерігати процес плавного переходу безпосередньо до побічної партії.

Побічна партія має ліричний характер, ґрунтується на народнопісенних інтонаціях. Використання ладової змінності, альтерації надає образу емоційності. Особливу увагу композитор приділяє інтонації *c-a-c-b*, яка діалогічно розвивається на основі протиставлення в партії фортепіано. Поліфонічність фактури фортепіано супроводжується одноманітними синкопованими акордами в оркестровій партії.

Завершальна партія має драматичний характер. Вона має невеликий амбітус, чіткий ритм, проводиться в оркестровому викладі секундакордами під розмірений рух восьмими. Партія фортепіано розкриває дзвоновий образ колористично забарвленими гармоніями в різних фактурних ракурсах.

Експозиція цього концерту характеризується прагненням композитора до розкриття внутрішнього руху, відображеного в картині художника. Прагнення до наскрізного розкриття образу, уникнення калейдоскопічності можна порівняти з ефектом цілісного розгляду картини, а потім – дедуктивного. Кінематографічність, як основа мислення композитора, виявляється в чіткій увазі до деталей, поетапній проекції художньої образності в музичну тканину твору.

Взаємодія партії фортепіано та оркестру дещо нагадує комунікацію між глядачем картини і самою картиною. Композитор не прагне виділити партію фортепіано на тлі оркестру жодними іншими засобами, крім тембральних. Відсутність дистанціювання, компліментарність, поліфонізм образів свідчать про прагнення поглинання, злиття дуету фортепіано та оркестру. Розвиток дзвонової образності на межі частин форми підкреслює увагу композитора із сутнісними моментами самої картини, оскільки саме в цих моментах відбувається злиття солюючої та оркестрової образних функцій.

Прагнення до злиття, досягнення єдиної лінії розвитку характеризується відсутністю фактурних контрастів між експозицією і розробленням. Продовження акордового набату в партії фортепіано простежується в тематиці завершальної партії. Розвиток двотактових фраз відбувається за принципом варійованої повторності в гомофонному складі. Поєднання в гармонійному викладі «порожніх» кварто-квінтових акордів у поєднанні із секундакордами надає музичному образу архаїчних рис.

Реприза тональна. Тема проводиться в партії фортепіано в октавному унісоні. Вона має характер «картини широкими мазками», що втілено в музичній тканині великими тривалостями на фоні фігуративного викладу басового голосу. Тема баса в оркестрі розвивається імітаційно у формі фугато. Відповідно, полісемантично поєднуються два образи: «народно-богатирський» у партії фортепіано і скерцозний в оркестровій партії.

Для загальної кульмінації характерне використання в партії фортепіано хроматичних кластерів в акордовому викладі, що охоплюють майже всі регістри.

Коли звучить на основі розвитку другої теми репризи, яка написана в акордовому викладенні оркестру й партії фортепіано. Поступово в партії фортепіано простежується перехід до остинатної функції.

Аналізуючи концептуальні основи комунікації соліста та оркестру, варто виділити домінування аklasичних тенденцій. Діалогізм не є головною, сутнісною характеристикою цього

процесу. Композитор у цьому творі прагнув відтворити психологічний ефект занурення в образ, який споріднений зі сприйняттям картини в живописі: від компліментарності, через діалогізм, до повного занурення в образ. Компліментарність можна простежити на початку твору, де фортепіано розглядається не як соліст, а швидше як один з інструментів оркестру з особливою, «сонорно-дзвоновою» функцією.

Заслуговує на увагу питання про стильові взаємодії в цій частині. Хоча основні теми побудовано на народнопісенних джерелах, композитор утримується від прямого цитування. Поряд із мотивно-складовим тематизмом присутній тематизм фактурно-фігураційного типу.

Друга частина концерту – «Автопортрет». Центральний образ самого художника висловлює концентричність самої концепції концерту. Втілення цього образу в музиці перебуває в повній відповідності з психологічним базисом цього жанру в живописі.

Жанр автопортрету з психологічного погляду має на увазі домінуючу роль інтроспекції художника для відображення сутнісних сторін своєї особистості. Особлива увага приділяється сутнісним сторонам особистості, адекватно відображеним художником для досягнення повної тотожності суб'єкта з об'єктом. Автопортрет як музичний жанр функціонує в системі програмності образотворчого типу. Основна проблема полягає в динамічній процесуальній передачі статичних функцій художнього образу в музичному творі. Для розв'язання цього завдання композитор вирішив втілити в музиці психологізм цього процесу, відображення індивідуальної психологічної реакції глядача на твір мистецтва.

Друга частина написана в тричастинній безрепрізній формі, що починається з викладу теми напруженого, драматичного характеру в оркестровому звучанні. Тема проходить у динаміці *f* у помірному темпі, в якому відбувається домінування гострих звуків. Мелодія теми має хвилеподібний характер, використання пунктирного ритму надає образу глибокої психологічності. Тема написана в розширено-тональній системі до мажор. Друга тема хорального складу звучить у партії фортепіано. Вона основана на хроматичних гармоніях, виражена в акордовому викладі. Хоральність є символом, знаком, прообразом семантики церковного співу, що перебуває у відповідній образній кореляції «дзвіниці» першої частини. Її народнопісенна основа нівельована альтерацією основних ступенів ладу для досягнення максимальної психологічної гостроти вираження.

Співвідношення партії фортепіано й оркестру діалогічне: психологічна динаміка оркестру протиставляється хоральній статичності соліста. Починаючи з другої цифри, партія фортепіано ускладнюється, у ній з'являються 4 лінії: 2 – мелодійні фігурації висхідної і низхідної спрямованості, 2 – педального типу.

Основний тематичний матеріал звучить в оркестрі. Він оснований на інтонаціях «питання-відповідь», характерних для романтичної елегійної образності, що дає змогу говорити про вмале застосування композитором стильової квазіцитати. Ця фраза повторюється в оркестрі тричі, що також, безумовно, є певним семантичним знаком.

Друга частина має ліричний, елегійний характер. Основний тематичний матеріал проводиться в партії фортепіано. Мелодія теми аріозного типу, спостерігається більш-менш чітке фразування, що є істотними особливостями стильового квазіцитатування. Фортепіанна фактура розвивається на основі принципу компліментарності, мелодійний початок домінує над підголосковими і фоновими функціональними лініями.

Третя частина доповнює музичний образ іншими засобами музичної виразності. Вона перебуває як у темповому, так і в динамічному контрасті із середньою частиною. У партії фортепіано простежується чітко виражена образна сфера дзвіниці, проте вона виражається трохи інакше, ніж у першій частині циклу. Спочатку композитор використовує хвилеподібний рух інтервалами під співтворення двох підголоскових мелодійних взаємодоповнювальних ліній у партії лівої руки.

Оркестрова тема інтонаційно й тематично споріднена з темою першої частини. З інтонаційного погляду характерний розвиток секундових інтонацій секвентними засобами. Характерно порівняння одного і того ж прийому розвитку в партії фортепіано і в оркестрі. Якщо в партії фортепіано секундові інтонації розвиваються за «дзеркальним» принципом, то в оркестровій музиці характерний принцип руху загалом. Із семантичного погляду спадний рух секундових інтонацій свідчить про застосування композитором знака-символу, що зображує ритм кроку.

У закінченні другої частини циклу характерне домінування партії фортепіано на тлі органного пункту. Фактура основана на розвитку невеликих гармонійних оборотів у триголосному викладі. Зупинка на малому мажорному септакорді створює певний психологічний фон недовомленості, напруженості, що певною мірою і властиво для загальної емоційної спрямованості цієї частини.

Отже, драматургічна і композиційна будова другої частини має багатовекторну спрямованість. Це і розкриття психологічних деталей образу, і зображення в аудіальному ракурсі процесу розглядання картини, і комунікативна система взаємодії між художником і глядачем. Композитор свідомо відмовляється від класичних принципів мотивно-складової роботи над тематизмом для досягнення максимального ефекту споглядального сприйняття художнього образу.

Заслуговує на увагу питання стильової взаємодії і паралелей. Ладова система, основана на традиційних для народнопісенного мистецтва інтонаціях, переломлюється через принцип альтерації. У результаті цього процесу доцентрові тональні зв'язки виявляються максимально ослабленими, на перший план виходить принцип оспівування місцевих, альтерованих ступенів. Композитор явно перебував під впливом ладових принципів «супермінора» Д. Шостаковича, що дає змогу говорити не стільки про квазіцитування, скільки про свідомий вибір ладо-гармонійних засобів для створення психологічно напруженого музичного образу.

Другий стильовий компонент, який композитор використовував у музиці середньої частини, – романсова елегантність. Із семантичного погляду це стильовий знак-ікона, що спрямований на відкрити, неопосередковану апеляцію до культурного концепту ХІХ ст. Це виражається в інтонаційних оборотах середньої частини, фразуванні, більшій простоті гармонійної мови. Елегантний романсовий складник повноцінно свідчить про стильове квазіцитування. Втілення суб'єктивного образу художника невіддільне від утілення соціально-культурної епохи, у якій він жив, а для зображення цього фонового, надособистісного початку, що виражено через використання відповідних інтонаційних оборотів і гармонійних засобів музичної мови минулої епохи загалом.

Коллективне, надособове вираження елегантного образу знаходить своєрідне адекватне втілення у фактурній формі втілення музичної думки. Мелодійний початок втілено поряд із великою кількістю підголоскових ліній, які не заглушають його, а навпаки, дають можливість виявитися у всій повноті. З виконавського погляду це є істотним фактором, який повноцінно сприяє розкриттю специфіки фортепіано як солюючого інструмента.

Третя частина концерту – «Взяття снігового містечка». Образотворча програмність служить детермінуючим фактором, що зумовлює формування музичного образу. Сюжет картини втілює ігровий модус реалізації соціальної енергії в ігровому ракурсі.

Вступ із погляду екстрамузичної семантики модулює процес дитячої гри. Оркестровий виклад починається з висхідних трелей, після чого ідуть висхідні пасажі в паралельному русі. Хроматизація мелодійної фігурації надає особливого колориту, образності музичного руху, який у кінці підкріплюється кількома акордами у висхідному гліссандо в партії фортепіано.

Основна тема має жанровий, танцювальний характер. Цьому сприяє її відносно невеликий обсяг і характерні ритми. У викладі теми композитор використовує принцип максимальної самодостатності солюючого інструмента. Партії оркестру інерційно виконують педалізуючі функції. Композитор використовує діалогічні прийоми взаємодії солюючого інструмента й оркестру, які він продемонстрував у вступі (поєднання хвилеподібних пасажів в оркестрі з акордами і гліссандо в партії фортепіано). Експонування вирізняється особливою повнотою, насиченістю звучання. Особливого архаїчного колориту музиці надають кварткові дублювання пасажів, використання нетерцієвих співзвуч у соло фортепіано. В оркестровій партії композитор використовує принцип терцієвого дублювання підголоскових ліній для досягнення насиченості фактури та прийом розвитку тощо.

Побічна партія в жанровому ракурсі з головною не контрастує. Спочатку побічна партія починається в соліста, проводиться в акордовому викладі під супровід підголоскової та гармонійно-ритмічної лінії в оркестрі. Потім тема передається в оркестр, де викладається в гомофонній фактурі, фактурні лінії оркестрової музики переходять у партію фортепіано. Унаслідок застосування цього прийому композитор чітко й цілеспрямовано використовує діалогізм викладу в комунікативному складнику взаємодії солюючого інструмента й оркестру.

Завершальна партія побудована на танцювальних елементах тем експозиції, які звучать в оркестрі. Мелодія теми викладається в терцієвому дублюванні в супроводі ритмічно активних підголосків. У соліста паралельно звучать трелі у високому регістрі, що надає темі ігрового колориту. З драматургічного погляду це говорить про використання аркового принципу взаємодії частин форми, що відсилає нас до самого початку частини.

У розробленні можна спостерігати використання великих тривалостей, звернень септакордів у гармонійному викладі. Квінтові дублювання басової лінії надають музиці архаїчного колориту. Для партії фортепіано характерні: фактурна насиченість, поліритмічні нашарування, різноманітні поєднання різних форм мелодійних і гармонійних фігурацій.

У каденції відбувається темповий контраст. Основна тема звучить в акордовому викладі. У драматургічному плані каденція являє собою паузу в реалізації ігрового початку. Каденція написана в простій двочастинній формі, контрастна за своїм характером і тональним планом. Якщо в першій частині її характер спокійний і ніжний, то в другій частині вона звучить тривожно й побудована на видозміненій основній темі.

Реприза починається з викладу побічної партії. Використання пунктирного ритму в партії оркестру надає музичному викладу більш енергійного характеру. У партії фортепіано мелодія звучить терцквартакордами з октавним дублюванням, у партії оркестру – дві басово-гармонійні функціональні лінії.

Завершальна партія побудована на елементах каденції й головної партії. Пасажі з дрібної техніки імітують ігрову діяльність. Тема проводиться в партії фортепіано в поєднанні з підголосковими лініями оркестрових партій.

У коді основна тема звучить в оркестровому *tutti* на *fff* (*Fortissimo*), в октавному унісоні в усіх регістрах. Цим засобом композитор максимально прагне підбити якийсь підсумок усього музичного

твору. Цей прийом говорить про класичність драматургічного мислення у фіналі твору.

**Висновки.** Отже, на прикладі Третього фортепіанного концерту О. Костіна було виявлено особливості втілення образно-тематичної концепції твору в композиційно-драматургічній будові твору. Визначено органічне поєднання композитором традиційності з новаторськими тенденціями музичної мови. Традиційність виявляється у виборі форми, темповому й образному контрасті крайніх і середньої частин, у драматургічній функції фіналу. Новаторство композитора полягає в оригінальності авторського задуму, що спрямований на аудіацію візуального художнього образу, трансформацію статичних виразних засобів образотворчого мистецтва в динамічність процесуального розгортання музичної форми. Новаторські тенденції музичного мислення простежуються в домінуванні контрастно-складеного принципу, нетрадиційному використанні класичних музичних форм, домінуванні сучасних фактурних форм тематизму над традиційною мотивно-складовою технікою. Органічне поєднання вищезазначених рис зумовило художню цінність твору.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба : монографія. Київ : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. 139 с.
2. Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90 років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 24 с.

#### REFERENCES

1. Bila K. Zhanrovo-stil'ova model' instrumental'nogo kontsertu ta kontseptsyini zasadi kompozitors'koyi interpretatsii (na prikladi tvoriv Koloduba L. : monografiya. [Genre-style model of instrumental concert and conceptual principles of composer's interpretation (on the example of L. Kolodub's works: monograph)]. Kyiv: Publisher PP Lysenko M.M., 2011, 139 p. [in Ukrainian].
2. Ponomarenko O. Osnovni tendentsii rozvitku ukrains'kogo fortepiannogo kontsertu 80–90 rokiv XX stolittya : avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznavstva : 17.00.03. [The main trends in the development of the Ukrainian piano concerto 80-90 years of the twentieth century: abstract of the dissertation for the degree of candidate of art history: 17.00.03.]. Kyiv, 2003. 24 p. [in Ukrainian].