

Наталія ЗИМОГЛЯД,

orcid.org/0000-0003-2614-2181

кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувачка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

Харківського національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

(Харків, Україна) *inntasa@gmail.com*

ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ НА МЕЖІ ХХ – ХХІ СТ.

У статті розглянуто особливості трансформації жанру фортепіанного концерту у творчості сучасних українських композиторів. Акцентовано, що жанр фортепіанного концерту, як вагома складова виконавської та педагогічної практики, позначена перманентними пошуками у сфері музичного мислення та мови, не набув вичерпного висвітлення в сучасній музикології. Мета статті – висвітлення напрямів трансформації жанру фортепіанного концерту в сучасному національному музичному просторі. Джерела формування українського варіанту жанру були пов'язаними з національними традиціями фортепіанної інтерпретації обробок фольклорного мелосу, розвитком жанрів чабарашки, варіацій на народній пісні, думки, шумки, рапсодії, фантазії та сонати, а також із тривалою акумуляцією у ньому досвіду класицистського та романтичного модифікування.

На рівнях стилю, мови та системи засобів виразності фортепіанні концерти сучасних українських митців віддзеркалюють специфіку постмодерністського світобачення та водночас резонують із культурно акумулятивною «аурою» фортепіанного концерту, надають йому статусу знаку культурної пам'яті в її цілісності. Жанрова модель концерту для фортепіано з оркестром у творчості сучасних українських композиторів, позначена актуалізацією семантичного потенціалу та інтенсифікацією апробації нових алгоритмів музичного мислення, засобів виразності, синтезування жанрів тощо, постає в таких трансформаціях, як: суб'єктивізація концептуально-образних обривів і драматургічної логіки; редукативно спрямована кристалізація-мінімалізація структури (Перший та Третій концерти І. Щербакова, 9 камерна симфонія «Quid pro quo» Є. Станковича, 10 Камерна симфонія «Dicitur II» Є. Станковича); наповнення класичної 3-частинної моделі жанру численними знаками-алюзіями, репрезентантами цілісного в синхронії та діахронії досвіду музичного мистецтва (фортепіанний концерт В. Птушкіна); концептуальна меморіалізація (Другий концерт І. Щербакова); формування «багатовимірної» композиційно-структурної організації, співвіднесеної із різними історико-культурними моделями жанру та насиченої знаками жанрів різної історико-культурної природи (Другий концерт Б. Фроляк); деструкція академічного локусу функціонування, обумовлена модуляцією у сферу автохтонної традиції (Третій концерт І. Щербакова) та сферу масової культури («Dicitur II» Є. Станковича).

Ключові слова: фортепіанний концерт, жанр, культурна пам'ять, концептуально-жанрові модифікації, драматургічна логіка.

Nataliia ZYMOHLIAD,

orcid.org/0000-0003-2614-2181

PhD in Art Studies, Associate Professor,

Head of the Department of General and Specialized Piano

I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Art

(Kharkiv, Ukraine) *inntasa@gmail.com*

TRANSFORMATIONS OF THE PIANO CONCERTO GENRE IN THE WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS AT THE TURN OF THE 20TH AND 21st CENTURIES

The article considers the features of the transformation of the piano concerto genre in the works of contemporary Ukrainian composers. It is emphasized that the genre of piano concerto, as an important component of performing and pedagogical practice, marked by permanent research in the field of musical thinking and language, has not received comprehensive coverage in modern musicology. The study aims at highlighting the directions of transformation of the genre of piano concerto in the modern national music space. The sources of the Ukrainian version of the genre were connected with national traditions of piano interpretation of folk melodies, development of chabarashka genre, variations on folk songs, dumkas, shumkas, rhapsodies, fantasies and sonatas, as well as with long-term accumulation of the experience of classicist and romantic modifications.

At the level of style, language and system of means of expression, piano concertos of contemporary Ukrainian artists reflect the specific character of the postmodern worldview and at the same time resonate with the culturally

accumulative «aura» of piano concerto, giving it the status of cultural memory in its entirety. The genre model of piano concerto with orchestra in the works of contemporary Ukrainian composers, marked by updating the semantic potential and intensification of testing the new algorithms of musical thinking, means of expression, synthesis of genre, etc., appears in such transformations as: subjectivization of conceptual horizons and dramatic logic; reductively directed crystallization-minimalization of the structure (I. Shcherbakov's First and Third Concertos, Ye. Stankovich's 9th Chamber Symphony « Quid pro quo», Ye. Stankovich's 10th Chamber Symphony «Dictum II»); filling the classical 3-part model of the genre with numerous allusions, representatives of the integrity in synchrony and diachrony of the experience of musical art (V. Ptushkin's piano concerto); conceptual memorialization (I. Shcherbakov's Second concerto); developing a «multidimensional» compositional and structural organization, correlated with different historical and cultural models of the genre and saturated with signs of genres of different historical and cultural nature (the Second Concert by B. Frolyak); destruction of the academic locus of functioning due to modulation in the sphere of autochthonous tradition (I. Shcherbakov's Third Concerto) and in the sphere of mass culture (Ye. Stankovich's «Dictum II»).

Key words: piano concerto, genre, cultural memory, conceptual and genre modifications, dramatic logics.

Постановка проблеми. Від початку становлення в європейському та національному музичних просторах жанр фортепіанного концерту був позначений не тільки атрибутивною відкритістю до новацій, що обумовлювало його статус творчої царини, в якій закладалися модули розвитку музичного мислення, складалися нові системи засобів виразності. Як сфера репрезентації творчої позиції та виконавської майстерності піаніста, жанр фортепіанного концерту мав перманентне значення однієї з найвагоміших складових концертного та педагогічного репертуару. Зберігаючи ці феноменологічні та функціональні маркери, фортепіанний концерт у сучасних обрядах національного музичного мистецтва постає в численних трансформаціях, які демонструють його співзвучність тенденціям суб'єктивізації творчих світів і стилєвих настанов. І саме така розмаїтість національного варіанту жанру фортепіанного концерту обумовлює його вагомість у контексті музично-педагогічного процесу як чинника забезпечення, з одного боку, масштабності та глибини тезаурусу піаніста-виконавця, а з іншого – його готовності до вирішення новаційних творчих завдань та самореалізації як універсальної творчої особистості.

Аналіз досліджень демонструє, що жанр фортепіанного концерту, попри активізацію уваги до нього сучасних українських митців і виконавців, а також зростання потреби в апробації його нових зразків у педагогічній практиці, не є вичерпно опанований українським музикологічним знанням. Розвідки таких науковців, як Енджі Пань Хунь, О. Колісник, А. Луніна, Лю Фань, Б. Решетилів, Г. Савченко, Ю. Чекан, надають музикологічному дискурсу з особливостей фортепіанного концерту в національному його варіанті певної щільності, наповнюючи його аналітичним осягненням окремих зразків концертного жанру у творчості Є. Станковича, І. Щербакова, Б. Фроляка, В. Птушкіна тощо. Проте при значущості

таких розвідок цілісна картина феноменологічної та онтологічної національної модифікації жанру фортепіанного концерту очікує на створення. Дисонанс між інтенсивністю апробацій нових жанрових модифікацій фортепіанного концерту у творчості сучасних українських митців, його затребуваністю у виконавській та педагогічній практиці та рівнем його дослідження у сучасній музикології детермінує актуальність статті.

Мета статті – висвітлення напрямів трансформації жанру фортепіанного концерту в сучасному національному музичному просторі.

Виклад основного матеріалу. Жанр концерту в українському національному фортепіанному мистецтві, на відміну від європейського варіанту жанру, постав із певним хронологічним запізненням. Проте його національну феноменологію й онтос маркує не тільки «відкладене» у часі формування, а й багатожанрова та водночас фольклорна основа, на якій складалися його типологічні ознаки. Це усталені в контексті художньої практики XIX ст. національні традиції фортепіанної інтерпретації обробок фольклорного мелосу (В. Зінтарського, Г. Ходорковського та ін.), розвиток жанрів чабарашки, варіацій на народній пісні, думки, шумки (В. Заремби, А. Коціпінського, М. Завадського, М. Лисенка, М. Калачевського), рапсодії, фантазії (М. Завадського, М. Лисенка) та сонати (М. Лисенка), в яких кристалізувалися принципи атрибутивні риси концертного жанру. Вагомим детермінантом специфіки національного варіанту жанру фортепіанного концерту було також його формування на ґрунті тривалого накопичення в європейському музичному просторі XVIII – XIX ст. досвіду класицистського та романтичного модифікування.

Тривала акумуляція «готового» європейського доробку й національна орієнтованість стали тією основою, на якій у на межі XIX – XX ст. постали перші зразки національного жанру фортепіанного концерту у творчості В. Пухальського, С. Людке-

вича, В. Фемеліди. Парадоксальним чином стильово, мовно та виразово плюралістичні пошуки сучасних українських композиторів (при збереженні його традиційного статусу жанру як царини експериментальної апробації новацій музичного мислення та мови) закарбовують специфіку постмодерністського світобачення та водночас резонують із культурно акумулятивною «аурою» фортепіанного концерту. Це забарвлює його певною інтенсифікацією семантичного потенціалу, надає статусу знаку апелювання, з одного боку, актуалізованого на рівні наукового рефлексії до у вимірах гуманітаристики концепту історичної пам'яті (Стасевська, Уманець, 2020), з іншого – актуалізованого художньої практикою постсучасності тяжіння до всеохопної репрезентації в межах твору пам'яті художнього опанування світу. Саме такими видається можливим позиціонувати сучасні інтерпретації жанру фортепіанного концерту у творчості сучасних українських композиторів – І. Щербакова, Б. Фроляк, А. Загайкевич, К. Цепколенко, С. Пілютикова, В. Птушкіна, А. Саратського, А. Комликової, В. Самолюка тощо.

Низка фортепіанних концертів І. Щербакова (1996, 2006, 2013), резонуючи із постмодерністською ревізією минулого, формує дихотомічну єдність «образу фортепіано як співучого інструмента і ностальгійного образу фортепіано як символу «золотого віку» музичного мистецтва, символу високої культури взагалі» (Лю, 2017: 47), а також концентрує в собі визначальні спрямування трансформації жанрової моделі фортепіанного концерту.

У Першому концерті для фортепіано з оркестром таким модусом трансформації є кристалізація-мінімалізація жанру, яка резонує із камерним «вектором» еволюції українського жанру фортепіанного концерту. Б. Решетілов у зв'язку із цим акцентує, що «через відчуття вичерпаності класичної циклічної моделі симфонії все більшого розповсюдження отримують камерні форми реалізації симфонічного жанру, зокрема і концертів» (Решетілов, 2021: 167).

Меморіальний варіант фортепіанного концерту репрезентований у творчості І. Щербакова Другим концертом «Пам'яті Дмитра Шостаковича». Така концептуальна варіація жанру певним чином резонує із загальною тенденцією «меморіалізації», виявленою як у творчості митця (Концерт для флейти з оркестром «Пам'яті Олега Киви»), так і в царинах української скрипкової мініатюри (Мельник, 2016; 8-9), фортепіанного програмного циклу («Мардонгі» С. Луньова) тощо.

Тенденція камернізації здобула продовження у Третньому фортепіанному концерті митця І. Щербакова. Твір водночас є своєрідним перетином провідних тенденцій модифікування жанру – його драматизації та співвіднесеності з фольклорною цариною. Ланкою зв'язку із фольклорними автохтонними джерелами національного музичного мистецтва слугує мелос колискової «Котик сіренький». Завдяки такому цитуванню жанр фортепіанного концерту маркується й притаманною загалом творчості митця вокальністю (найяскравішим репрезентантом якої слугує апробований у Сонаті № 3 «Piano Gesang» образ «фортепіано, що співає»), а також наповнюється певною дихотомічною єдністю інструментального та вокального начал. «Внесення» вокального начала – в його мисленнєво-мовно-виразових вимірах – у суто інструментальний жанр створює мікс культур – романтичної та сучасної та водночас європейської та національної.

Дивовижний синтез традицій та новацій демонструє фортепіанний концерт В. Птушкіна (2011). Сенс такого синтезу визначений глибинними світоглядними настановами творчості митця, у центрі якого, на думку Г. Савченко, «постає Людина з її радощами та стражданнями, вірою та сумнівами – це і наш сучасник, який поринає в конфлікти навколишньої дійсності, й узагальнений образ Людини, яка переживає типовий, тисячоліттями відібраний досвід життя та смерті сповіді та каяття, втрат і надії» (Савченко, 2018: 80).

Власне архітектонічна специфіка твору «відсилає» до класичної усталеної 3-частинної схеми. Проте численні історико-культурні та індивідуально-стильові альянзи надають своєрідних концептуальних нюансів класицистській ясності структури твору. Такими є у 1-й частині скерцозні асоціації з Першим концертом для фортепіано С. Прокоф'єва, бароковий контраст елементів головної теми, значущість класицистського симфонічного мислення в побічній партії, романтична віртуозність пасажів у головній партії та дрібної техніки, темпової лабільності та барвистої гри регістрами, зокрема в розробці.

Потенційна синтетичність жанру фортепіанного концерту – потужний чинник формування різновекторних шляхів його еволюції в національному просторі. Вагомість декількох із них, спрямованих на концептуалізацію жанру (Луніна, 2012: 154], його мікстову репрезентацію в симфонічній модифікації та максимальному інтегруванні в царину симфонічного мислення, демонструють 9 камерна симфонія «Quid pro quo» та 10 камерна симфонія «Dictum II» Є. Станковича,

створені для фортепіано з камерним оркестром.

9 камерна симфонія «Quid pro quo» не тільки віддзеркалює сутнісні для митця константи творчого світобачення – національну основу (детерміновану опорою на фольклорні джерела, усну традицію та доробок національного професійного мистецтва в його історико-культурній цілісності), опору на європейську спадщину (також в її історико-культурній цілісності) та авангардистські спрямування (Чекан, 2013: 157-158). Твір позначений водночас і суміщенням тенденцій симфонізації та камернізації жанру фортепіанного концерту, а також його міксовим єднанням із жанром елегії.

Це засвідчує композиційно-структурна організація структура твору, в якому в одночастинність «стискається» 3-частинна модель симфонічного циклу. Водночас алюзія «багаточастинності» в межах невинного розгортання музичних подій резонує, з одного боку, з ранньокласичним варіантом симфонічного жанру, з іншого – з романтичною свободою «розхитування» меж жанрових моделей, зокрема й циклічних, їхнього наповнення наскрізним розвитком музичного тематизму, а також із актуалізацією жанрів, позбавлених усталених структурно-композиційних меж.

Чинником сутнісного трансформування традиційних засад концертування, концептуального архетипу жанру та симфонічного мислення у творі є, зокрема, головна партія 1-ї частини. На фактично всіх рівнях музичного мислення вона деструктує перцептуально усталені виміри, що на рівні мелосу виявляється в тривалому мікроінтонаційному коливанні. Певна «втрата» значимості атрибутивного загалом для музичного мистецтва засобу виразності детермінує суттєві «зсуви» в ієрархії виразової системи як твору, так і сформованої в його межах модифікації жанру. На рівні фактури це виявляється в поліпластовому мисленні, як у головній партії, так і творі загалом, в якому фортепіано, скрипки-соло та власне пласт супроводу. На рівні тембру це виявляється в набутті пластами звучності статусу своєрідних «персонажів», а також у сонорній – тембровій пересемантизації фортепіано, звучання кого в надвисокому регістрі алюзієно співвідноситься з тембром флейти. На рівні темпу переформатування системи засобів виразності знаходить вираження в мікротривалостях мелосу, на рівні динаміки – у фактичній відсутності динамічних градацій і безумовній пріоритетності максимально низького рівня динаміки (що певним чином резонує із славетними «Тихими піснями» В. Сильвестрова).

Зауважимо, що 9 камерна симфонія «Qui pro qui» демонструє й вагомість тенденції переосмис-

лення ролі та статусу засобів музичного мислення. Специфіка тематизму детермінує деактуалізацію традиційного ладо-гармонійного протиставлення тем – носіїв змісто-та структуротворного конфлікту. О. Колісник у зв'язку із цим акцентує, що «у темі А (а також А1 і А2) використаний принцип дванадцятищаблевої модальності (у межах дванадцятищаблевої тональності застосовані вузькообсягові поспівки-мотиви із постійною зміною опорних тонів) без відчуття ладу, в той час як у темі В (В1, В2) спостерігаємо вживання дванадцятищаблевої мінорної тональності» (Колісник, 2017: 170). Водночас вагомість засобів поліфонічного мислення, зокрема імітаційної поліфонії в межах поліфонічності

Підміна конфлікту, як рушійної сили концептотворення, образною та мовно-виразовою близькістю детермінує кардинальну зміну принципів драматургії – тривалий час традиційна для концертного жанру драматургія-дія конфліктно-контрастного типу поступається місцем медитативній драматургії-спогляданню, лірично забарвленому перебуванню в самому середовищі мінливих нюансів емоційно-почуттєвого світовідчуття.

Деякі інші виміри модифікування жанрової моделі концерту репрезентує 10 Камерної симфонії Є. Станковича «Dictum II». Твір позначений як вагомистю тенденції концентрації циклічного архетипу жанру фортепіанного концерту в одночастинну структуру, так і опорою на архітектонічні маркери жанру – сонатну форму, еквівалентами частин якої слугують розділи твору, диференційовані на рівнях образності, фактури та тональної організації. Проте за збереження таких сутнісних показників жанру, які «відсилають» до його класицистського варіанту, «Dictum II» Є. Станковича містить наявно виражену тенденцію тембрової пересемантизації – зміни концептуально-тембрових маркерів партій. Так, пріоритетність тембру скрипки-соло (у другому мотиві теми вступу та, особливо – у головній партії) певним чином деструктує визначальну роль і статус фортепіано в межах жанру фортепіанного концерту.

Певним чинником такої деструкції видається можливим визначити й концептотворну сутність хоральності в побічній партії. З одного боку, це певним чином «дискредитує» значущість віртуозного концертування, з іншого – саму концептуальну сутність жанру, виявлену в опозиції особистісного та колективного начал, індивіда та колективу, сольного та оркестрового звучання.

Виміри трансформування жанру концерту для фортепіано у «Dictum II» Є. Станковича детерміновані також алюзією модуляцією традиційно

академічного жанру в царину «третього пласту» музичного мистецтва (за В. Конен). Віддзеркалюючи специфіку постмодерністського світобачення, такої модуляції піддається хоральність, закріплена в європейській традиції у статусі носія вищих духовних цінностей. О. Колісник акцентує, що «трансформація квазі-хоральної теми побічної партії у образ, полярно протилежний до початкового, відбувається шляхом категоричної зміни музично-виразових засобів: нового мелодико-інтонаційного малюнку, переходу до хроматичної тональності, чергування акордової та поліфонічної фактури, підвищення динамічного нюансу, зміни метро-ритмічної організації» (Колісник, 2016: 137).

Переконалим свідченням домінантної значущості тенденції редуційної трансформації жанрового моделі фортепіанного концерту Другий концерт Б. Фроляк. Насамперед це виявляється в специфічній архітектонічній багатомірності, яка має основою згортання композиційно-структурної «пам'яті» жанру. З одного боку, концерт являє собою двочастинний цикл із кодою, з іншого боку, внутрішнє членування твору демонструє зв'язок із ранньокласичним варіантом жанру, виявлений на рівні темпової диференціації композиційних складових (*Allegro*, *Adagio* та *Cadenza*, *Allegro*). Додатковий вимір композиційно-структурної плюралістичності твору формується завдяки апелюванню до традиційного маркера класичного варіанту жанру – каденції в розділах. Однак такий маркер постає у різних концептуальних модифікаціях: перша каденція є сферою зосередження психологічного начала, друга – власне цариною технічної віртуозності.

Водночас специфічним знаком апелюванню до праджерел інструментальної традиції у Другому концерті Б. Фроляк є, з одного боку, алюзії жанрової моделі сюїти, що знаходить вираження в структурній, тематичній, темповій тощо диференціації 5 розділів. З іншого боку, в інтерпретації Б. Фроляк численні «посилання» на історико-культурні знаки музичного мистецтва надають жанровій моделі фортепіанного концерту часової та просторової об'ємності. Алюзії прелюдії (у вступі) та токати (в заключній партії) пов'язують жанр, який є первинно світським за природою та гомофонно-гармонічним за специфікою музичного мислення, із сакральною традицією та поліфонічним мисленням, аріозна кантиленність в *Adagio* – зі сферою музичного театру з його первинною пріоритетністю вокального начала.

Багаторівнева трансформація жанрової моделі фортепіанного концерту у творі Б. Фроляк виявля-

ється і на рівні драматургії, яка демонструє різні алгоритми творчого осягнення музичної процесуальності – з одного боку, як диференційованої на етапи – стадії розвитку, з іншого боку, репрезентованої як принципово неподільної, цілісної, що виявляється в специфічній стретності-накладанні епізодів (що є також і посиланням на барокову поліфонічну традицію).

Висновки. Жанрова модель концерту для фортепіано з оркестром у творчості сучасних українських композиторів постає як царина історико-культурної пам'яті, актуалізації семантичного потенціалу жанру та водночас як сфера апробації нових алгоритмів музичного мислення, засобів виразності, синтезування жанрів тощо. У численних модифікаціях жанру фортепіанного концерту видається можливим окреслити такі провідні спрямування, що водночас позначені й тяжінням до синтезування:

- суб'єктивізація концептуально-образних обривів і драматургічної логіки;
- редукативно спрямована кристалізація-мінімалізація структури (Перший та Третій концерти І. Щербакова, 9 камерна симфонія «*Qui pro qui*» Є. Станковича, 10 Камерна симфонія «*Dictum II*» Є. Станковича);
- наповнення класичної 3-частинної моделі жанру численними знаками-алюзіями, репрезентантами цілісного в синхронії та діахронії досвіду музичного мистецтва (фортепіанний концерт В. Птушкіна);
- концептуальна меморіалізація (Другий концерт І. Щербакова);
- формування «багатомірної» композиційно-структурної організації, співвіднесеної із різними історико-культурними моделями жанру та насиченої знаками жанрів різної історико-культурної природи (Другий концерт Б. Фроляк);
- деструкція академічного локусу функціонування, обумовлена модуляцією у сферу як автотонної традиції (Третій концерт І. Щербакова), так і масової культури («*Dictum II*» Є. Станковича).

Подальші перспективи дослідження формується у зв'язку із потребою сучасного національного музикологічного знання у повного та детального висвітлення еволюційних шляхів сучасного фортепіанного концерту в різноманітті його трансформацій, зокрема у творчості А. Загайкевич («*L'Itinéraire*» для фортепіано з оркестром), К. Цепколенко (концерти-драми для фортепіано з оркестром), С. Пілютикова («Чорний дзвін», концерт для фортепіано з оркестром), А. Комликової (концертно для фортепіано з оркестром / для двох фортепіано) тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Енджі Пань Хунь (2017). Жанрово-стильові особливості Другого концерту для фортепіано з оркестром Богдани Фроляк. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. № 2. С. 238-243.
2. Колісник О. В. (2017). Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича: дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів: Львівська національна академія музики ім. М. В. Лисенка. 245 с.
3. Колісник О. Семантика використання хоральних мотивів у камерно-інструментальній музиці Євгена Станковича (на прикладі камерних симфоній № 2, № 3 і № 10). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2016. Вип. 16. С. 131-139.
4. Луніна А. Камерна творчість Євгена Станковича. Стильові модули та сюжетні концепції. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії 2012*. № 4 (14 – 15). С. 154-159.
5. Лю Фань. Старий сучасний погляд на фортепіано у творчості Ігоря Шчербакова. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2017. № 13. С. 38-49.
6. Мельник А. О. Тенденції жанрово-стильової динаміки скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис.канд. мистецтвознавства; 17. 00 .03. Харків, 2016. 16 с.
7. Решетілов, Б. Ю. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у ХХ столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності: дис. ...канд. мистецтвознавства: 025, 02. Київ, 2021. 257 с.
8. Савченко, Г. С. Жанр інструментального концерту у творчості Володимира Михайловича Птушкіна. *Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті*, 2018. № 1. С. 79-83.
9. Стасевская О. А., Уманец О. В. Историческая память как фактор межкультурной коммуникации. Национальные культуры в межкультурной коммуникации: материалы V Междунар. науч. практ. конф., Минск, 31 марта – 1 апреля 2020 г. / Белорус. гос. ун-т; редкол.: И. В. Воробьева (гл. ред.) [и др.]. Минск: БГУ, 2020. С. 270-278.
10. Уманець, О. В. Глокалізація. *Соціологія права: енциклопедичний словник* / Л. М. Герасіна, О. Ю. Панфілов, В. Л. Погрібна та ін.; за ред. М. П. Требіна. Харків: Право. 2020. С. 186-188.
11. Чекан, Ю. Євген Станкович: три штрихи до портрета. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. 2013. № 4. С. 153-161.

REFERENCES

1. Andji, Pan Khun (2017). Ganrovo-styl'ovi osoblyvosti Drugogo kontzertu dlya fortepiano z orkestrom Bogdany Frolyak. [Genre and style unique features of Bogdana Frolyak's second piano concerto]. *Mizhnarodnyi visnyk: Cul'turologiya. Philologiya. Musicoznavstvo*, 2, 238-243 [In Ukrainian].
2. Kolisnyk, O. (2017). Movno-styl'ova samobutnist' kamerno-instrumental'noyi muzyky Yevhena Stankovicha. [Linguistic and stylistic singularity of chamber instrumental music by Yevhen Stankovich]. Candidate's Thesis. Lviv: LNMAnaM. Lysenko. 245 p. [In Ukrainian].
3. Kolisnyk, O. (2016). Semantica vykorystannya khoral'nykh motyviv u kamerno-instrumental'niy muzytzi Yevhena Stankovycha. [Semantics of the choral motives in the chamber and instrumental music of Yevhen Stankovich (based on chamber symphonies № 2, № 3 and № 10)]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*, 16, 131-139 [In Ukrainian].
4. Lunina, A. (2012). Kamerna tvorchist' Yevhena Stankovicha. Styl'ovi modusy ta syuzhetni kontseptziyi. [Chamber work of Yevhen Stankovich. Style modes and story concepts]. *Aktual'ni problem mystetzkoyi praktyky i mystetstvoznachoyi nauky: Mystetz'ki obriyi 2012*, 4 (14 – 15). 154-159 [In Ukrainian].
5. Lu Fan, (2017). Staryi suchasnyi poglyad na fortepiano u tvorchosti Igorya Shcherbakova. [Old modern look at the piano in the works by Igor Shcherbakov]. *Musikoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 13. 38-49 [In Ukrainian].
6. Melnyk, A. O. (2016). Tendentsiyi ganrovo-styl'ovoyi dynamiky skrypkovoyi miniatyury drugoyi polovyny XX – pochatku XXI stolit' [Tendencies of genre and stylistic dynamics in Ukrainian violin miniature of 20-th-21st centuries]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: KKhNUA [In Ukrainian].
7. Reshetilov, B. (2021). Kontzert dlya fortepiano zi strunnym orkestrom u XX stolitti: genesis, evolyutsiya, spetsyfika traktovki kamernosti [Concerto for piano and string orchestra in the twentieth century: genesis, evolution, specifics of interpretation of chamberness]. Candidate's Thesis. Kyiv: UNTAM [In Ukrainian].
8. Savchenko G. Ganr instrumental'nogo kontzertu u tvorchosti Volodymyra Mykhaylovycha Ptushkina [Instrumental Concert Genre in the Work of Vladimir Mikhailovich Ptushkin]. *Traditsiyi ta novatsiyi u vushxhiy arkhitekturno-khudozhniy osviti*, 1. 79-83 [In Ukrainian].
9. Stasevskaya, O. A., & Umanets O. V. (2020). Istoricheskaya pamyat' kak factor mezhkul'turnoy kommunikatsiyi [Historical memory as a factor of intercultural communication]. I. V. Vorob'yeva (Eds.). *Natsional'nye kul'tury v mezhkul'turnoyi kommunikatsiyi – National cultures in intercultural communication*. Proceeding of the Fifth Scientific and Practical Conference, (pp. 270-278). Minsk: BGU [In Russian].
10. Umanets, O. V. (2020). Glokalisatsiya [Glocalisation]. *Sotsiologiya prava: entsiklopedychnyi slovnyk – Sociology of Law: encyclopedic dictionary*. M. P. Trebin (Ed.). (pp. 186-188). Pravo [in Ukrainian].
11. Chekan, Yu. I. (2013). Yevgen Stankovich: try shtrykhy do portreta [Yevgeniy Stankovich: Three Strokes to the Portrait]. *Tchasopys Natsional'noyi musichnoyi akademiyi imeni P. I. Tchaikovskogo*, 4. 153-161 [in Ukrainian].