

*Енджі Пань Хунь,
аспірант Львівської національної
музичної академії імені М. В. Лисенка
ngpanhon@ukr.net*

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ДРУГОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ БОГДАНИ ФРОЛЯК

Мета роботи. Дослідження пов'язане з вивченням жанрово-стильових особливостей одного із новостворених зразків жанру концерту для фортепіано з оркестром в сучасній українській музиці – Другого фортепіанного концерту Богдани Фроляк (2012), відомого львівського композитора, цьогорічного лауреата премії ім. Т.Г. Шевченка (2017). **Методологія** дослідження полягає в застосуванні порівняльно-історичного методу та методу теоретичного аналізу музичного твору. Зазначений теоретичний підхід дозволяє визначити місце цього твору композиторки в системі жанрових моделей фортепіанного концерту в сучасній українській музиці, суголосне основним тенденціям розвитку цього жанру у світовій музичній культурі. **Наукова новизна** роботи полягає у вперше здійсненому доведенні специфіки трактування одночастинної форми аналізованого концерту, виявленні кількох можливих варіантів його поділу на розділи, визначенні принципів взаємодії соліста з оркестром, загальній характеристиці музичної поетики, що сукупно формують змістовну концепцію твору. **Висновки.** Вивчення жанрово-стильових особливостей і музичної мови Другого фортепіанного концерту Б. Фроляк засвідчує, що цей твір самобутньо перевтілює жанровий інваріант класичного сольного інструментального концерту, редукований до масштабів однієї частини. За глибиною змістовної концепції він належить до жанрового різновиду концерту-симфонії. Його музична мова, де поєднались неоромантичні та необарокові риси індивідуального стилю автора, органічно наслідує досвід, нагромаджений попередніми поколіннями композиторів, та синтезує ознаки, що вказують на ті чи інші жанрові та стильові джерела.

Ключові слова: сучасна українська музика, концерт для фортепіано з оркестром, одночастинна концертна форма, жанрово-стильова специфіка, музична мова, сольна партія, сольна каденція.

*Енджі Пань Хунь, аспірант кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії
ім. Н.В. Лисенко*

Жанрово-стилевые особенности Второго фортепианного концерта Богданы Фроляк

Цель работы. Исследование посвящено изучению жанрово-стилевых особенностей одного из новосозданных образцов жанра концерта для фортепиано с оркестром в современной украинской музыке – Второго фортепианного концерта Богданы Фроляк (2012), известного львовского композитора, лауреата премии им. Т.Г. Шевченко (2017). **Методология** исследования состоит в применении сравнительно-исторического метода, а также метода теоретического анализа музыкального произведения. Обозначенный теоретический подход позволяет определить место рассматриваемого произведения в системе жанровых моделей фортепианного концерта в современной украинской музыке, отвечающее основным тенденциям развития этого жанра в мировой музыкальной культуре. **Научная новизна** исследования состоит во впервые осуществленном обосновании специфики трактовки одночастной формы анализированного концерта, выявлении нескольких возможных вариантов его деления на разделы, определении принципов взаимодействия солиста с оркестром, анализе музыкальной поэтики, формирующих совокупно содержательную концепцию произведения. **Выводы.** Изучение жанрово-стилевых особенностей и музыкального языка Второго фортепианного концерта Б. Фроляк свидетельствует о том, что это произведение самобытно репервоплощает жанровый инвариант классического сольного инструментального концерта, редуцированный к масштабам одной части. По глубине содержательной концепции он принадлежит к жанровой разновидности концерта-симфонии. Его музыкальный язык, соединивший неоромантические и необарочные черты индивидуального стиля автора, органически наследует опыт, накопленный предыдущими поколениями композиторов, и органически синтезирует признаки, указывающие на те либо иные жанровые и стилиевые истоки.

Ключевые слова: современная украинская музыка, концерт для фортепиано с оркестром, одночастная концертная форма, жанрово-стилевая специфика, сольная партия, сольная каденция.

Andji Pan Khun, postgraduate of the Department of Music Theory, Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko

Genre and style unique features of Bogdan Frolyak's second piano concerto

Purpose of Research. The research is related to the genre and style special aspects of one of the newly created samples of the concert for piano with orchestra genre in contemporary Ukrainian music – Bogdana Frolyak's Second Piano Concert (2012), a famous Lviv composer, this year's winner of The Award of Taras Shevchenko (2017).

Methodology. The research methodology is based on using the comparative-historical method and theoretical analysis of the musical work. The above theoretical approach allows determining the place of the analyzed work in the system of other genre models of the piano concert in contemporary Ukrainian music, which is consistent with the main development tendencies of this genre in the world musical culture. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is the first demonstration of interpretation specificity for the single-part form of the analyzed concert, identifying several possible options of its division into sections, determining the principles of interaction between the soloist and orchestra, analysis of musical poetics, which makes up the content concept of the work. **Conclusions.** The research of the genre and style features and musical language of Bogdana Frolyak's Second Piano Concert shows that this work reincorporates essentially the genre invariant of the classical instrumental concert solo reduced to the scales of a single part. In terms of content concept depth it belongs to the genre variety of the concert-symphony. Its musical language, which combines the neo-romantic and neo-baroque features of the author's individual style, inherits seamlessly the experience accumulated by previous generations of composers, and synthesizes smoothly the signs indicating various genre and style sources.

Key words: modern Ukrainian music, concerto for piano and orchestra, single-frequency concert form, genre and style unique features, musical language, solo part, solo cadenza.

Актуальність теми. Творчість українських композиторів на сучасному етапі позначена інтенсивністю та жанровим різноманіттям. Надзвичайно плідним є звернення до жанру фортепіанного концерту. З появою нових цікавих творів музикознавці працюють не так інтенсивно, як композитори, внаслідок чого ці твори залишаються не вивченими. Так сталося і з Другим концертом для фортепіано відомого львівського композитора [3], цьогорічного лауреата Шевченківської премії Богдани Фроляк (нар. 1965). Прем'єра твору відбулася у м. Люблін (Польща) у 2012 році на Міжнародному форумі музики Вітольда Лютославського, проте вичерпного музикознавчого осмислення він дотепер не отримав. Вказана обставина й актуалізує наше звернення до розгорнутого аналізу музичної драматургії Концерту у цій розвідці.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вивченню жанру фортепіанного концерту, зокрема українського, присвячено чимало літератури. На пострадянському просторі різні аспекти його вивчення ставились у працях Л. Раабена, І. Кузнецова, Г. Орлова, М. Тараканова, Д. Дятлова та інших. В українському музикознавстві вивчення жанру фортепіанного концерту представлене працями радянського періоду В. Тимофєєва, В. Клина, Г. Блажкевич, М. Суторихіної; серед праць останніх десятиліть привертають увагу статті С. Салдан, О. Рапіти, Н. Вакули присвячені вивченню фортепіанних концертів у творчості львівських композиторів 1950–2000-х років. Та особливо слід відзначити ґрунтовне дисертаційне дослідження О. Пономаренко [5], у якому вивчаються основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 1980-1990-х років.

Що ж стосується розвитку жанру українського фортепіанного концерту 2010-х років, то він є недостатньо вивченим. Дана обставина і спонукала автора статті вперше звернутися до натхненного музично-поетичного світу аналізованого концерту свого педагога з композиції Б. Фроляк [1].

Мета статті полягає у визначенні жанрово-стильових особливостей Другого фортепіанного концерту та вивченні специфіки його музичної мови.

Виклад основного матеріалу. Другий концерт для фортепіано з оркестром Богдани Фроляк написаний у 2012 році і присвячений його першому виконавцю – відомому українському піаністу Йозефу Ерміню. На протигагу до камерного Першого, побудованого за сюїтним принципом, Другий – це концерт-симфонія, в якій автор створила оригінальну форму втілення музичних ідей.

Концерт написаний як одночастинний, у розгортанні музичної тканини можна виявити п'ять контрастних розділів (ц. 1, 3, 7, 12, 19). Усі вони є різними за масштабами, структурно-тематичною організацією матеріалу та темповими рішеннями. Також можна спостерегти множинність варіантів об'єднання цих розділів у більші структурні побудови.

По-перше, структура Концерту підлягає поділу на дві приблизно однакові за обсягом частини, тому весь твір можна інтерпретувати як двочастинний цикл із кодою, де першою частиною стає *Allegro*, другою – *Adagio* (від ц. 12), функцію коди виконує друга каденція соліста (від ц. 19) і коротке заключне *tutti*.

По-друге, порівнюючи драматургію Концерту з традиційним сонатно-симфонічним циклом, можна провести аналогію з його ранньокласичною тричастинною моделлю. У такому випадку першою частиною стає *Allegro*, другою – *Adagio*, фіналом – *Cadenza, Allegro*.

По-третє, в одночастинній композиції Концерту присутні ознаки сонатної форми перших частин сонатно-симфонічних та концертних циклів. У драматургії першого розділу (*Allegro*) можна виділити чотири контрастні епізоди, позначені характеристиками головної, сполучної, побічної та заключної тем. Їхні інтонаційні елементи також присутні у другій каденції та заключному *tutti*.

Відповідно можна говорити про експозиційність та репризність цих побудов, у той час як серединний розділ (*Adagio*) виконує функцію епізоду в розробці [1].

Від жанру сольного інструментального концерту цей твір успадкував дві каденції соліста (ц. 3, 19), кожна з них виконує важливе драматургічне навантаження. Саме в каденціях відбуваються переходи-зв'язки між розділами [1; 7].

Поєднання ознак усіх наявних варіантів структурно-тематичної диференціації одночастинної форми Концерту на розділи надає композиційно-драматургічній організації твору індивідуальних рис. Ознаки сонатності найвідчутніші в послідовності початкових побудов, сукупність яких утворює структуру на зразок експозиції сонатної форми. Розділ *Adagio* вже сприймається не як епізод у розробці, а як повільна частина, ліричний центр сонатно-симфонічного циклу. Заклучне *Allegro*, що включає і каденцію соліста, і оркестрове *tutti*, не може претендувати на статус самостійного розділу або частини ні в сонатній формі, ні в циклі, будучи коротким підсумком-кодою, де відбувається повернення до початкових музичних образів. У драматургічно важливих ділянках форми знаходяться каденції соліста.

Переходячи до аналізу окремих побудов Концерту, щоб на його основі зробити загальний висновок про композиційно-драматургічні особливості, жанрово-стильову специфіку та індивідуальність змістовної концепції цього твору, наперед зазначимо, що ми будемо користуватися термінами, загальноприйнятими для характеристики сонатної форми; однак їхнє використання є досить умовним, оскільки сама ця форма представлена у контурному вигляді.

Початок Концерту складає таке враження, неначе музиканти пропустили перші такти й почали грати десь із середини. Оркестрового вступу тут немає – виклад матеріалу починається прямо з поєднання фортепіано та оркестру. Музичний виклад одразу ж починається на високій точці емоційного напруження і більше нагадує розробкові побудови, ніж початкові проведення. Замість очікуваної теми, у швидкому темпі на динаміці *ff* несподівано вторгається щось зловісно-моторне, різке і доволі загрозливе. Ця побудова, в якій фортепіанна партія заснована на ламаних пасажах крізь усю клавіатуру, виявляється вступом до теми головної партії (ц. 1), що продовжує намічену образність. Зазвичай, соліст не бере участі у вступних побудовах сольних інструментальних концертів, тому за інерцією сприйняття ми не можемо одразу правильно визначити функцію матеріалу, яким розпочинається Концерт. Тут превалюють настрої сум'яття й хаосу, а ламаний абрис лінії фортепіанної партії сприймається як єдине ціле з оркестровим звучанням. Активна, стрімка й загрозливо-енергійна тема вступу до головної партії на початку *Allegro* надалі здобуває важливе драматургічне значення, оскільки з її тематичного ядра надалі виростають абсолютно різні за образно-емоційним змістом головна, сполучна й побічна теми.

«Виламаний» абрис лінійної фортепіанної партії, що сприймається як єдине ціле з оркестровим звучанням, починається з *сі-бемоля*, а завершується звуком *мі*. Ця арка вже у вступі створює тритон (*мі – сі бемоль*), який стає лейтінтервалом наступної теми.

Тема головної партії (ц. 1) виростає з інтонаційних реплік вступу, однак має іншу жанрову основу та фактурний виклад. У цій темі відтворюються дзвонові звучання; вона має акордову фактуру, а її уривчастий, постійно мінливий ритмічний малюнок створює відчуття тривоги. Відтворена у цій темі набатна дзвонівість асоціюється з фортепіанними темами С. Рахманінова, в тому числі з темами з його фортепіанних концертів (наприклад, головна тема з I частини Другого концерту в кульмінації).

Тривожному набату соліста контрастує тема, що викладена в оркестрових голосах. Це кантілена оповідного характеру, із розспіваними широкоінтервальними інтонаціями. В цьому діалозі оркестру й соліста відчутно безконечна множинність відтінків: трагізм, безвихідь страждання, боротьба людини з долею. Це відчуття підсилюється в заключному епізоді головної партії, в якому поєднано обидва елементи теми. Монолітні «дзвонові» акорди тепер нагадують передзвін завдяки ритмічному оформленню тем (дві шістнадцяті – вісімка).

Досягнувши кульмінаційного апогею, звучання раптово обривається: починається каденція соліста (ц. 3). Вона ніби «договорює» за перервану головну тему і виростає з неї інтонаційно. В драматургії сонатної експозиції ця каденція виконує роль сполучної теми. Зазвичай, сольна фортепіанна каденція має розвивати інтонації головної теми у віртуозному ключі, однак в за особливостями фортепіанного викладу ця каденція більше нагадує повільні етюди Ф. Шопена, у яких перед виконавцем постають інші завдання, наприклад, провести кожну мелодичну лінію і дотримати їхнього контрапунктичного поєднання. Шопенівська лінійність голосів фортепіанної фактури є однією з ознак цієї каденції. Надзвичайно експресивна на початку, вона, поступово «спускаючись» у

все нижчі реєстри, втрачає емоційну і динамічну напругу, затихає й «заспокоюється». Цей фортепіанний монолог відкриває нам особистий внутрішній світ Героя. Тому драматургічне значення першої каденції соліста є важливішим, ніж композиційна роль цієї побудови у загальній структурі сонатної експозиції, що підкреслює умовність пропонованого поділу.

Побічна партія виростає з початкового інтонаційного ядра твору, однак своїм спокійним характером вона різко контрастує з образно-емоційною сферою головної теми. Контраст є багаторівневим і виявляється за архітектоничними, фактурними, динамічними, тембральними, темпоритмічними показниками. Структурно вона складається з двох тем, які по чергово проходять у партії фортепіано та в оркестрі.

Початок побічної партії – умиротворений за характером і неначе продовжує образність сполучної теми. Вступна і «дзвонова» теми тут дуже змінені. Легка й прозора фактура, з чітко виділеними лініями теми (у соліста) і супроводу (струнна група оркестру) доповнені інтонаціями і гармоніями, що нагадують нам скрябінські «теми томління» (наприклад, початок Четвертої фортепіанної сонати О. Скрябіна та ін.). Застосування крайніх реєстрів інструмента створює враження «безкінечної» просторової перспективи.

Мелодія, що починається в середньому реєстрі на динаміці *p*, динамічно й фактурно «здіймається» до експресивної, емоційно насиченої кульмінації, а згодом та само поступово «спадає», все більше затихаючи і застигаючи, наповнюючись безвихідністю і приреченістю.

Оркестрова тема, навпаки, вступає відразу «на гребені кульмінації» – вона глибоко експресивна, трагедійна. Однак її другий елемент більш спокійний, світлий за колоритом. У ньому зникають гострі дисонансні звучання, панують імпресіоністичні гармонії, з'являються переливи пасажів у партії арфи і поспівки флейт.

Після такого заспокійливого настрою, різко й несподівано, як всюдисуща стихія Зла, вривається заключна тема. Грізно-унісонна, гротескного характеру, вона сприймається як персоніфікація образу злих сил. Невблаганний рух стакатних акордів, терпкі гармонії, пронизливі співзвуччя накладань квартових інтервалів, синкопований ритм – все це створює дивовижний, гротескний образ схидного й отруйного глумління злих сил, персоніфікацією яких є заключна тема.

Другий елемент теми – стрімкі унісонні пасажі шістнадцятих – створюють атмосферу сум'яття Героя. Це втілення справжньої паніки перед грізною небезпекою, бездушним невблаганним злом, що несе загибель усьому живому. На гребені кульмінації в заключну тему раптом вривається відгомін «дзвонової» теми. Але вона спотворена специфічним квартовим звучанням акордів і виникає лише як миттєва ремінісценція, перекидаючи своєрідну арку до початку експозиційного розділу.

Багатоелементна заключна тема триває доволі довго і має повторення початкового «токатного» матеріалу (ц. 11). Виникає враження, що зараз вона цілком або зі змінами прозвучить ще один раз. Але це лише ілюзія, бо повторно викладається тільки початковий матеріал теми. Швидко сягнувши зловісної кульмінації, виклад переривається, надалі змінюючись на початку наступного розділу Концерту цілком іншими настроями.

Adagio, як ліричний центр усього твору, сповнене абсолютного спокою: тут панує Любов. Нескінченні переливи фортепіанних та оркестрових фраз створюють враження безконечності, абсолютної краси, ідеальної досконалості.

Тематизм *Adagio* має витоками оркестровий виклад головної теми, з його широким фразуванням, рівномірним рухом і барвистими гармоніями. Групетто, вплетене в мелодичну лінію (т. 262), на мить створює алюзію на барокову арію, раптом переносячи слухача зі світу неоромантичної стилістики в класичну добу.

Упродовж майже всього *Adagio* соліста супроводжують виключно інструменти струнної групи, до яких згодом долучаються дерев'яні духові. Як і соліст, усі вони грають на динаміці *p*. Від ц. 17 підключаються інші інструменти оркестру. «Полегшене» оркестрування створює відчуття надзвичайної прозорості. Тема починається з вершини-джерела, повільно рухаючись униз і вгору звуками діатонічної гами. Вона звучить просто і надзвичайно виразно, зворушливо.

Після доволі тривалого звучання *Adagio*, коли слухач уже починає очікувати його завершення, музика плавно переходить у другу фортепіанну каденцію, в якій відбувається ще одне, тепер уже останнє раптове переключення на іншу образно-емоційну сферу.

Друга каденція соліста докорінно відрізняється від першої. Якщо перша слугувала сполучною ланкою, переходом від головної партії до побічної і мала відповідне інтонаційно-драматургічне оформлення, то друга каденція є своєрідним підсумком: у тематичному плані – всього Концерту, в

концептуальному – життя Людини. У ній присутні й узагальнені інтонаційні елементи всіх попередніх фортепіанних тем Концерту: теми з другого розділу, головної партії, заключної й побічної.

Коротке і надзвичайно динамічне *Allegro* завершує Концерт перемогою злих сил. Повертається заключна тема з експозиції, однак вона дещо різниться від свого експозиційного варіанта. Автор ще більше загострює її образні характеристики, переносить тему в низький регістр, додаючи форшлаги і *glissando*. Скорочений виклад і підсумковий характер матеріалу наділяє заключне *Allegro* драматургічними ознаками коди.

Отже, в аналізованому Концерті жанровий інваріант концертного циклу представлений у редукованому вигляді: класична тричастинна модель під впливом індивідуальної образно-змістовної концепції перетворюється на одночастинну модель циклу, в якій у той чи інший спосіб представлені усі частини циклу, підкреслено їхні драматургічні функції. Від першої частини є експозиція сонатної форми, з усіма необхідними темами-партіями та зав'язкою конфлікту-драми, від другої частини – розгорнуте *Adagio*, як ліричний центр усього Концерту. Найменше представлений фінал: від нього залишилась, фактично, тільки каденція і кода, проте підсумкові функції цього матеріалу виявлено надзвичайно чітко й рельєфно. Поєднання у зведеному до однієї частини Концерті ознак кожної з трьох частин жанрового інваріанту сольного інструментального концерту відбувається на зразок поліфонічної стрети: одна частина, не завершуючись, змінюється на іншу.

Відмітними ознаками формотворення Концерту є поступові переходи між побудовами та раптові вторгнення нового матеріалу. Вони підкреслюють зв'язок між матеріалом, що має спільну образність, а раптові вторгнення підсилюють контраст між різнорідним тематичним матеріалом, що уособлює контрастні, інколи прямо протилежні образно-емоційні сфери.

Від жанру сольного інструментального концерту в даному творі наявні дві каденції соліста. Перша з них розташована у сонатному *Allegro*, тоді як друга представляє фінал. У класичному фортепіанному концерті сольні каденції знаходилися в обох цих частинах, тож вказана ознака є репрезентантом класичної моделі циклу. Уміщені в редуковані композиційні розділи, вони втрачають початкове концертно-віртуозне значення і наділяються образно-змістовними ознаками. У кожній з двох сольних каденцій відбувається перехід до іншої образності (у першій – у межах однієї частини, у другій – між частинами), і саме в цьому полягає їх композиційно-драматургічна роль.

Ознаки Концерту-симфонії виявляються, передусім, у змістовній концепції твору. Драматичні колізії розгортаються навколо боротьби Добра і Зла, що завершується перемогою останнього. Індивідуальною формою втілення музичних ідей стає *стретно-редукований концертний цикл*, а засобами втілення концепції – індивідуальна музична мова.

У тематизмі Концерту можна виявити алюзії на різноманітні жанрово-стильові джерела:

1) посеред *жанрових* витоків вкажемо на прелюдійність фортепіанної партії у вступній побудові, з якої відкривається Концерт, набатну дзвоновість головної теми, токатність заключної теми і кантилену середньої частини (*Adagio*);

2) у сфері *стильових* алюзій зазначимо лінеарність голосоведіння у першій каденції, що походить від фактури та манери викладу повільних шопенівських етюдів, мелоінтонацій та гармонії скрябінських тем томління у побічній партії, прокоф'євську токатну ударність заключної теми [4], імпресіоністичну прозорість фактури в *Adagio* та ін.

Сукупність цих ознак, у поєднанні з індивідуальною мовною манерою автора Концерту, в загальному плані створює неповторну музично-звукову палітру твору, а в конкретному прояві відіграє надзвичайно важливе значення в інтонаційній драматургії, у творенні образу Героя, показі ідеального світу, до якого він прагне, і зображення зловісної дійсності, що безжалісно руйнує усі сподівання.

Цікавим є застосований композитором принцип діалогу «соліст – оркестр». У ньому поєднано два типи: домінантно-сольний і паритетний [5, 6]. Перевага надається домінантно-сольному типу, що виявляється як під час сумісної гри, так і в каденціях соліста. При цьому кожен розділ концерту по-різному репрезентує цю взаємодію. Так, у головній темі соліст і оркестр спочатку «доповнюють» один одного, а згодом протиставляються; сполучна тема слугує фортепіанною каденцією; в побічній партії теми учасників діалогу звучать по чергово і знову рухаються в одновекторному напрямі у заключній подібно Першому фортепіанному концерту С. Прокоф'єва [2].

Висновки. Вивчення жанрово-стильових особливостей і музичної мови Другого фортепіанного концерту Богдани Фроляк переконує у тому, що цей твір є індивідуальним перевтіленням жанрового інваріанту класичного сольного інструментального концерту, редукованим до масштабів однієї частини, що за глибиною змістовної концепції належить до жанрового різновиду Концерту-симфонії [5]. Його музична мова, в якій поєдналися неоромантичні та необарокові риси

індивідуального стилю автора, органічно наслідуює досвід, нагромаджений попередніми поколіннями композиторів, та органічно синтезує ознаки, що вказують на ті чи інші жанрові та стильові джерела. У взаємодії соліста й оркестру відсутні яскраво виражені риси концертності [6, 83].

Перспективи подальшого дослідження теми полягають у необхідності вивчення значної кількості творів, написаних сучасними українськими композиторами 2000–2010-х років у жанрі концерту для фортепіано з оркестром, та виявленні спільних і відмінних тенденцій у розвитку цього жанру в творчості представників різних сучасних національних композиторських шкіл.

Література

1. Енджі П.Х. Трансформація жанрово-стильових особливостей фортепіанного концерту в творчості українських композиторів / Енджі Пань Хунь. Магістерська робота. – Львів, 2015. – 71 с.
2. Нью Н. Циклическая форма в Первом фортепианном концерте С. Прокофьева / Нью Нин // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти: зб. наук. ст. [ред.-упор. Шаповалова Л.В.]. – Харків: С.А.М., 2011. – Вип. 31. – С. 258-266.
3. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник / Антон Муха. – К.: Музична культура, 2004. – 352 с.
4. Пономаренко О. До питання про втілення принципу токатності в сучасних українських фортепіанних концертах / О. Пономаренко // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 12. Історія музики в минулому і сучасності. – К., 2000. – С. 53-60.
5. Пономаренко О.Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / О.Ю. Пономаренко; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2003. – 21 с.
6. Уткин А. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке / Алексей Уткин // Стилевые тенденции в советской музыке 1960-70-х гг. – Ленинград: ЛГИТМК, 1979. – С. 63-84.
7. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т.Чернова. – М.: Музыка, 1984. – 144 с.

References

1. Andji, P. Kh. (2015). Transformation of Genre and Style Unique Features of Piano Concert in the Creative Work of Ukrainian Composers. Master's Thesis. Lviv [in Ukrainian].
2. Niu, N. (2011). Cyclic Form in S. Prokofiev's First Piano Concert. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedagogiky та teoriyi і praktyky osvity, Issue 31, 258-266 [in Russian].
3. Mukha, A. (2004). Composers of Ukraine and Ukrainian Diaspora. Reference-book. Kyiv: Muzychna kultura [in Ukrainian].
4. Ponomarenko, O. (2000). On the Issue of Toccata Principle Implementation in Contemporary Ukrainian Piano Concertos. Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovskogo, 12, 53-60 [in Ukrainian].
5. Ponomarenko, O. Yu. (2003). Basic Development Trends of Ukrainian Piano Concert in 80-90ies of XX Century. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Utkin, A. (1979). Giving Concerts and Their Forms in Modern Instrumental Music. Stilievyye tendentsii v sovietskoj muzykie 1960-70-kh gg., 63-84 [in Russian].
7. Chiernova, T. (1984). Dramaturgy in Instrumental Music. Moscow: Muzyka [in Russian].