

Цитування:

Іванова Л. О. Фортепіанні композиції А. Штогаренка, Платона і Георгія Майбородів, А. Кос-Анатольського у вираженні стилевих ознак традиціоналізму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. №1. С. 247–252.

Ivanova L. (2023). Piano Compositions by A. Shtoharenko, Platon and Heorhii Maiborod, A. Kos-Anatolskyi in Expression of Traditionalism Stylistic Features. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 247–252 [in Ukrainian].

Іванова Людмила Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач Одеської національної
музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0002-5363-0685>
luda93603@gmail.com

**ФОРТЕПІАННІ КОМПОЗИЦІЇ А. ШТОГАРЕНКА,
ПЛАТОНА І ГЕОРГІЯ МАЙБОРОДІВ, А. КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО
У ВИРАЖЕННІ СТИЛЬОВИХ ОЗНАК ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ**

Метою роботи є виявлення у творчості А. Штогаренка, братів Платона та Георгія Майбородів, А. Кос-Анатольського як яскравих представників традиціоналістського світобачення відповідних їх загальній стилевій позиції способів утілення поклику часу зі зверненням до певних напрацювань модерну, але без виходу за межі традиціоналістської мистецької позиції. **Методологічна основа** роботи будується на принципах інтонаційного підходу, тобто базованого на розумінні генетичної єдності мовлення і музики, якому властива органічна комплексна міждисциплінарна охопленість виразності слова, музики й зображальності. І таке бачення музичного вираження збігається із сучасними мистецтвознавчими дослідницькими методами, серед яких виділимо: історико-музикознавчий, жанрово-стильовий, інтерпретативно-герменевтичний, семіотично-естетичний. **Методологічним підґрунтям** стала метафізика музичної історії (за О. Марковою). **Наукова новизна** отриманих результатів полягає в розширенні уявлень про сучасний музичний вимір стилєвого спадку минулого століття як утілення апрогресистського парадигмально виступаючого принципу вираження традиціоналізму ХХ століття, з усвідомленням епохальної «вібраційності» виявлення вказаної стилєвої якості залежно від конкретики загальнонаціонального прояву відповідних мислительних стереотипів. **Висновки.** Названі майстри свідомо тяжіли до академічної сталості виразних принципів музики, але ніяк не минали відгому на «поклик часу» та вкладали у свої композиції частіше імпресіоністично-фовістські, пронеокласичні й примітивістські стилєві показники. Салонний нахил застосованої піаністики становить дещо постійно-усталене в палітрі представлених образів-сміслів, у яких не стільки фольклоризм, а саме лірична надмірність викладення сполучається із сонатноподібними структурами, «гасячи» драматично-театральні виразності.

Ключові слова: традиціоналізм, стиль у музиці, музичний жанр, фортепіанний стиль гри, піанізм.

Ivanova Liudmyla, Candidate of Art History, Lecturer, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Piano Compositions by A. Shtoharenko, Platon and Heorhii Maiborod, A. Kos-Anatolskyi in Expression of Traditionalism Stylistic Features

The purpose of the article is to reveal in the works of A. Shtoharenko, brothers Platon and Heorhii Maiboroda, A. Kos-Anatolskyi, who are bright representatives of the traditionalist worldview, typical for them general stylistic ways of embodiment of the demands of the present day, using certain achievements of modernism, but not going beyond the traditionalist artistic position. **The methodological basis** of the work is based on the principles of the intonation approach, that is, based on the understanding of the genetic unity of speech and music, which is characterised by an organic complex interdisciplinary coverage of expressiveness of words, music, and imagery. This vision of musical expression coincides with modern art history research methods, among which we highlight historical-musicological, genre-stylistic, interpretive-hermeneutic, and semiotic-aesthetic. O. Markova's metaphysics of musical history has become the methodological basis of the research [7]. **The scientific novelty** of the obtained results lies in the expansion of ideas about modern musical dimension of the stylistic heritage of the last century as the embodiment of the aprogressive paradigmatic principle of expression of traditionalism of the 20th century, with the awareness of the epochal «vibration» of the identification of the specified stylistic quality depending on the specifics of the nationwide manifestation of the corresponding thought stereotypes. **Conclusions.** The named masters consciously gravitated towards the academic stability of the expressive principles of music, but in no way bypassing the echo of the «call of time» and investing in their compositions more often impressionistic-fauvist, pro-neoclassical, and primitivist stylistic indicators. The salon slant of the applied piano is something that is permanently established in the palette of presented images-meanings, in which not so much folklorism, but precisely the lyrical excess of exposition is combined with sonata-like structures, «extinguishing» dramatic and theatrical expressiveness.

Key words: traditionalism, style in music, musical genre, piano playing style, pianism.

Актуальність теми дослідження апробована попитом виконавців і слухачів, що за останні десятиріччя навчені шанувати здобутки протомодерну та саме модернові композиції.

Аналіз досліджень і публікацій. Вибір репертуару в перших і предмету для слухання в других незмінно віддавав шану традиціоналістськи мислячим творцям. Зокрема, це твори А. Штогаренка, братів Платона та Георгія Майбородів, А. Кос-Анатольського, що користуються увагою і прийняттям їх публікою. Прогресистський образ світу, створений у Новий час з опорою на раціоналістичний принцип лінійного розгортання подій і позицій, з наступом Новітньої історії наповнюється довірою до статичності й традиційності в умовах наростаючих хвиль релігійного відродження і реабілітації позараціоналістськи набутих знань. Досвід мистецтва ХХ століття показав певну рівновагу в протистоянні представників модернізму-авангарду і традиціоналізму, метастильові узагальнення кожного з названих засвідчені композиторами рівня геніїв. Нагадуємо, що поряд з лідерами першого стильового плину, засвідченого іменами М. Рославця, І. Вишнеградського, М. Обухова, О. Мессіана, К. Штокхаузена й багатьох інших величких митців, називаємо представників другого метастильового подання в особах М. Леонтовича, С. Барбера, Дж.-К. Менотті тощо. Віддаючи належне діячам українського авангарду, фіксуємо оригінальність і здатність чути «поклик часу» зі сторони традиціоналістів, що становить таке саме, як і модерн-авангард, надбання ХХ сторіччя (детальніше про це в дисертації автора публікації [2]).

Метою нашої роботи є виявлення у творчості В. Косенка й А. Штогаренка, яскравих представників традиціоналістського світобачення, відповідних їх загальній стильовій позиції способів утілювання покликів часу зі звертанням до певних напрацювань модерну, але без виходу за межі традиціоналістської мистецької позиції.

Виклад основного матеріалу. А. Штогаренко представляв еліту радянської творчої інтелігенції. Для нього офіційне визнання і адміністративна підтримка (ректор Київської консерваторії у 1954–1968 рр.) формували впевненість у виборі соцреалістичного напрямку творчості, основаній на усвідомленому фольклоризмі й традиціоналістських засадах мислення людини обдарованій і непересічній. Своєю підготовкою

А. Штогаренко зобов'язаний рідному Дніпропетровську (тепер Дніпро) і Харкову (навчання в С. Богатирьова), які спрямували симфонічно-кантатні переваги його спадщини. Концертно-симфонічні композиції сформували суттєву лінію його творчих тяжінь, серед яких виділяються концерт-сюїта для фортепіано й оркестру «Партизанські картини» (1957), «Симфонічні танці» для фортепіано (1980), «Чотири українські танці для скрипки з фортепіано» (1975), «Балада і жартівливий марш» для віолончелі з фортепіано (1963) та ін. твори.

Спеціальний інтерес викликають п'єси А. Штогаренка, які написані в підкресленій самим автором жанровій подобі до знаменитих «етюдів-картин» східнослов'янського вжитку (див. композиторське присвячення). Так закладається бідермаєрівська основа конструкції творів («писання за моделлю»), але одночасно автор підкреслює суто жанрово-типологічне запозичення, починаючи свої «Етюди-малюнки» з неофольклористської репететивності, принципово чужої для виразної палітри моделі. Український композитор заявляє 5 Етюдів-малюнків, тим кількісно відмежовуючись від інших авторів, – й одночасно звертанням до цифрової символіки натякає на певний виразовий «символ віри», що надихав митця.

Звертаємо увагу на двомовне подання жанрової сутності твору Штогаренка, причому в українському перекладі «Етюдів-картин» з'являється дещо авторськи підкреслене: «Етюди-малюнки», що масштабно «стискає» простір образів й одночасно віддаляє зображальність саме картинного розмаху. Фактура циклу загалом тяжіє до педальності й остинатності, тобто віддзеркалюючи завоювання «нової фольклорної хвилі» 1960-х, які до 1980-х, часу видання названого циклу, явно традиціоналізувалися і набули форми академічного вираження.

А. Штогаренко пропонує певне «злиття» фовістських напрацювань М. Равеля і виразних компонентів українських неофольклористів на кшталт М. Скорика та В. Губи. Відповідно, І п'єса в циклі 5 Етюдів-малюнків вбирає зображальну «фантазмагорію» (на зразок музики «Скарбо» зі знаменитого циклу «Нічні примари» М. Равеля). Загалом відмічена далі моторність, подана в стрижньовому призначенні в тематизмі, надає прелюдійного жанрового забарвлення всім п'єсам циклу, вказуючи на торкання імпресіоністично-фовістських виразових принципів.

Композиція з 5 п'єс відзначена симетрією темпових позначень: I, III й V йдуть у жвавих темпах, тоді як рух у II і IV уповільнений. Однак моторне начало охоплює всі Етюди, як і тип техніки – як вже відзначено, «рухома» педальність та остинатні побудови на основі «щипкового» (клавірного) звуковидобування становлять наскрізний принцип фактурного викладення. Цикл фактично однотональний (сюїтний), оскільки тональні устої h і b відзначають тонікальні утворення всіх 5 частин. Від попередника того жанру взята композиційна ідея кожного з Етюдів – репризна тричастинність за типом скерцо, з вираженням через темповий і тональний зсув середнім розділом.

«Малюнок» п'єси I (*Allegretto con fuoco*) пов'язаний з уявленнями про сиву архаїку – через збережені її рудименти в дитячих іграх. Виконавець, судячи з усього, повинен сам вибрати ракурс подання того «варваризму», який може наблизитися до ритуальної серйозності чи до їх ігрової імітації. Середній розділ (від т. 32) видає дещо більш вільний показ матеріалу першого розділу («розвиваюча середина»), реприза (*Tempo I*, т. 122) відновлює «дива» реєстрових зіставлень початкового етапу «малюнка».

П'єса II (*Moderato assai*) побудована на ідеї «триповерхової» контрастно-поліфонічної викладки позатерцієвих інтервальних «зчеплень», надаючи аналогії до «кластерної» техніки композицій Г. Коуелла. Однак саме в цій II п'єсі маємо виразні контрасти застиглості й рухливої «зрушеності» від крайніх до центрального розділів. Останній (центральный розділ *Con motto ed espressivo*, тт. 15–23) енергією «зсуву» перетворює матеріал репризи (від т. 24 і до кінця), у якому ніби стихійно виникаюча цитата з «теми долі» П'ятої симфонії Л. Бетховена (т.25) вносить деякий насторожувальний натяк у виразну палітру спостережливого монологу аналізованої п'єси.

III (*Allegro non troppo*) п'єса «за малюнком» наближена до деякого архаїчного танцю, у якому жорсткі обриси змінюються «ніжністю гномів», виводячи на діалог істот різних, але якось споріднених з «дивами» II п'єси (пор. кластерні акорди середини цієї п'єси, тт. 27–38, з вертикально репризного проведення матеріалу номера другого (тт. 24–28)).

IV п'єса (*Andante mesto*) написана в хоральності квартакордів, які змінюють малюнки «розсіяних штрихів» центрального розділу (тт. 16–37). Відновлення їх «стояння» маємо в репризному розділі (*Tempo I*, від т. 38 до кінця).

V п'єса (*Marziale, con energia*) жанрово-виразно нагадує знамениту Прелюдію g-moll східнослов'янського автора, середній розділ маршу-скерцо (*Animato*) побудований, як це вже опробовано в першому номері, на діалогізації вихідного монологічно подаваного матеріалу.

Як бачимо, А. Штогаренко продемонстрував дотичність своїх стильових настанов до неофольклористичних винаходів «шістдесятників», наділяючи апробований жанровий комплекс відтінками актуальних стильових знахідок.

В історії української музики виділилися «брати Майбороди», що символізували суттєве кривне поєднання їх творчих можливостей (це зовсім не заохочувало офіційними моральними нормативами радянське суспільство). Музичне виховання братів Георгія і Платона Майбородів має ті спільні риси, які склалися: 1) спеціально композиторським нахилом творчості цих авторів і тяжінням до вокальних основ вираження, 2) спіранням обох на школу Л. Ревуцького – автора, безумовно, відзначеного впливами модерну, однак того, що давав свободу вибору своїм вихованцям, яку й здійснили талановиті брати, явно завертаючи стильові позиції до традиціоналістського письма.

При цьому маємо розрізняти схильність Г. Майбороди до масштабних полотен історичних опер («Арсенал», «Тарас Шевченко», «Ярослав Мудрий», ін.), але не минаючи жанрів у «малих формах» на зразок пісень-романсів та обробок народних пісень [5].

П. Майборода зосередився на творчості в «малих формах», написавши пісні, що сформували золотий фонд пісенного обсягу України: «Рушничок», «Ми підемо, де трави похилі», «Київський вальс». Суто вокальне мислення композитора дуже тактовно, але включає фортепіанне «вкладення» у звучання. Фортепіанними п'єсами Георгія і Платона Майбород були композиції, принципово наближені до жанру «пісні без слів». Їхні твори були опубліковані у виданнях «популярної музики» (наприклад «Популярні вальси радянських композиторів для фортепіано». Київ: Музична Україна, 1970), тобто з демонстрацією пограниччя художньо самодостатньої і прикладної сфер.

Вказані видання відверто відтворювали «український бідермаєр», про який так слушно писав О. Козаренко [3], демонструючи в «малих» формах неабияку довіру до здатності відтворювати висоту душевних зрушень. Милою для слухачів і з охотою виконаною є фортепіанна мініатюра Г. Майбороди «Не

сумуй», Andantino, a-moll, розмір 6/8, у якій маємо наближення до музики прототрадиціоналізму XIX сторіччя, але з певним наближенням до вальсової ласкавості вираження, яка стала емблематичним жанровим показником пісень про Київ та інші відомі міста України («Києве мій» І. Шамо, «Київський вальс» Лістова, «Севастопольський вальс», ін.).

П'єса відверто відтворює стильове шубертіанство-веберіанство у втіленні українського варіанта «дівчат за прядкою» – усе звучить у високому регістрі, причому ансамблевим паралельним триголоссям: так здійснюється бідермаєрівське посилення на високий символ у контексті підкресленої простоти – на грані примітиву – загальної конструкції (ідентичні вступ і завершення на музиці основної теми, а в центрі – інструментальне відтворення строфічної вокальної побудови).

Вельми цікавою є п'єса «Колгоспний вальс», e-moll, П. Майбороди в названому збірнику, де зібрані вальси «популярних радянських композиторів», серед яких дещо демонстративно виділяється своєю назвою «Колгоспний вальс» майстра. Підкреслення в заголовку «черноземності» такого вальсового вираження талановито поєднане в композитора з тендітністю регістрово-тембрального подання, з елементами фактури канту (терцієві паралелізм у викладенні мелодії), із загальноконструктивними показниками рондальності (прямий натяк на зв'язок з рококо і його одухотвореною налаштованістю) і протосонатності-строфічності (розвиваючий принцип епізодів тт. 28–45 і 60–75, причому з нахилом до g-a-G – у першому і C-a-G – у другому).

Так проступає виражальна ємність образу, а художня вагомість явно виділяється в п'єсі П. Майбороди, оскільки заявлена в заголовку «простота колгоспності» вишукано поєднана із зазначеними вище ознаками салонного викладення.

А. Кос-Анатольський являє собою високоталановите втілення бідермаєрівського світовідчуття України, у якому проверистський комплекс задіяний діалектними рисами національного спрямування. У магістерській роботі Сай Цзія цікаво відзначено: «А. Кос-Анатольський представляв мистецтво Гуцульщини, певної частини Західної України, котра відмічена перетинанням впливів румуно-молдавського і угорського етносів. Виходець з високоосвічених кіл інтелігенції цього краю, Кос-Анатольський, подібно до Г. Генделя,

Р. Шумана, П. Чайковського, І. Стравінського та ін., здобув юридичну освіту в єдності з консерваторською підготовкою. Відмічено захоплення джазовою музикою під час навчання у Львові 1930-х, що визначило стійкі втілення у творчості майбутнього майстра фолк-рокових виразних засобів» [8, 27].

І далі юна дослідниця констатувала: «Музично-виконавська підготовка А. Кос-Анатольського визначалася навчанням фортепіанній грі, робота концертмейстера на різних рівнях адміністративної ієрархії засвідчувала позарядову підготовленість творця знаменитих тепер фортепіанних композицій, у ряду котрих – 12 Прелюдій. Цей шопенівський-скрябінівський штрих жанрового вибору є показовим для Львова: пам'ять про роботу тут учня Ф. Шопена, найбільшого піаніста Європи К. Мікулі, який був у кінці XIX сторіччя і ректором Львівської (тоді Лемберзької) консерваторії [8, 29–30].

Треба пам'ятати, що композиторське творення А. Кос-Анатольського сформувалося в руслі театрального початку його композиторської діяльності (перша самостійна композиторська робота була визначена замовленням музичного оформлення вистави Львівського музично-драматичного театру в 1941 р., а взагалі музичний імідж композитора визначила участь у групі «Ябцьо-джаза» в 1930-ті роки та піаністична виучка у виконавстві [8, 29–30].

Очевидним є нахил Кос-Анатольського до інструментальної сфери в композиторській діяльності, хоча здобутки у вокальних жанрах хорово-ораторіального та пісенно-романсового типу сформували самозначущий внесок у творчий портрет Майстра. Показовим є те, що в композитора одна опера за наявності трьох балетів. А це вже засвідчує про чутливість автора до «духу часу», який диктував у XX сторіччі композиторам різних націй принциповий поворот до інструменталізму, – і це становить дещо протилежне суто вокальній орієнтації українських митців у вік романтизму.

Інструментальні твори, які написав А. Кос-Анатольський, визначилися в акцентуації концертно-оркестральних жанрів славилюно-оспівувальної спрямованості, у яких проявилось духовне начало його творчості і що виключали втілення життєвих дисонансів трагічного-драматичного типу. Джазово-театральні умови композиторського старту не могли порушити основної настанови буття його сім'ї та оточення – шанування церковних начал творчого мислення. У результаті фортепіанні здобутки майстра, представлені концертно-святковими зразками («Гомін Верховини»,

«Гуцульська токата», «Буковинська сюїта»), виявляють як центральні жанрові утворення – фортепіанні Концерти та 12 Прелюдій, що резюмували прощопенівський стрій мислення автора цих надбань.

Як відомо, Кос-Анатольський є автором двох фортепіанних Концертів, з яких Перший, у f-moll, згодом склав основу транскрипції для арфи. А це вже вказує на тип піанізму, який був принадним для автора: «політний», «легкий», той, що потребує виняткової пальцевої рухливості – у завітах салонного піанізму Ф. Шопена і його учня й послідовника К. Мікулі, особи, надзвичайно цінної для Львова й усієї Західної України.

Початок Першого концерту А. Кос-Анатольського вказує на наслідуваність від «перегуків» соліста й оркестру в романтичних зразках цього жанру, причому український митець ніби гіперболізує лірично-моторний потенціал останнього.

І саме таку полегшену «політність» сприйняв Кос-Анатольський від попередника, а також компенсативність партій соліста й оркестру, тобто надаючи зв'язок з ранньоконцертними формами *облігатної* гри. Так, Кос-Анатольський, з однієї сторони, відтворює бідермаєрівську настанову писати за моделлю-зразком, а з іншої – переводить звучання у сферу «неорококо» ХХ сторіччя. Тільки зв'язок музики величних майстрів з культурою салону радянські дослідники всіяко «відсторонювали», тоді як Кос-Анатольський творчо-практично акцентував ту «заборонену» лінію, поставивши її в центр своєї композиторської позиції.

Очевидною є інтонаційна самостійність Першого концерту А. Кос-Анатольського: як завжди в нього, у темах знаходимо відгомін українських фольклорних утворень у вигляді «фігуритурних» запозичень – у розвиток «природної фігуративності пісень Полонини».

В автора чується і прямий відгук на класику бідермаєрівського письма – пісенність тем-образів за Ф. Шубертом, зокрема знаходимо в I частині Концерту показову «подвійну репризу» та нерозгорненість розробки – на користь *гіпертрофії експозиційності*, що помітно також у музиці А. Брукнера, Г. Малера та ін. митців.

Другий фортепіанний концерт композитора, a-moll, закріплює ту лірично-славильну настанову, яка була подана як авторський знак у першому творі названого типологічного призначення. У роботі Сай Цзія, присвяченій Концертам українського майстра, акцентовано на «необароковій»

облігатності трактування партії соліста, тим більш упевнено це подається, з огляду на присвячення II частини пам'яті дружини, а III – вітання дочці. Подібні присвячення вказують на меморіальну значущість тлумачення жанру Концерту, за якою стоїть, як уже відзначено при характеристиці Першого концерту, опора на духовний виток концертної типології [8, 35].

Названа дослідниця наголошує на *принциповій монологічності* структури Концерту:

«Усі теми композиції похідні від терцієвих мотивів першої теми та квінтового фонічного знака, виділеного в басових голосах супроводу мелодики (див. обігрування терцієвого осередка в мотиві т. 1 та фонізм квінти в басах т. 2). Друга тема I частини (див. ц. 11) являє собою розспіваний варіант терцієвого мотиву. Квінтова педаль становить основу фактури II частини, а мелодія (від ц. 1) відмічена терцієвим зворотом та квінтовым ходом. Пентахордний зворот дає основу 1-й темі фіналу, а 2-га тема (див. ц. 8) вибудована в оспівуванні терцієвого інтервального показника» [8, 35–36].

І все ж сукупне драматургічне рішення Концерту явно зроблено з огляду на романтичний та постромантичний концерт: усе починається з «вершини-витоку» ліричної кульмінації вступу (Introduzione, Andante), а останній містить два мотиви. Перший з них – терцієвий зворот $a' - h' - a' - c^2$, який поданий в оркестровому викладенні і орієнтований на контур Хреста, що вказує на надбуттєву значущість вираження. А другий – мазурочний хід (від ц. 2 до ц. 3), що уготовляє ошатність фактури Allegro. Але й сам по собі той мотив звучить символічно-піднесено: там є висхідна секвенція, що викликає стрижневу конструкцію anabasis, символізуючи сходження душі до Неба.

Так перші такти звучання Концерту задають високу абстракцію виразу, що направляє наступні жанрово-моторні побудови Allegro в русло розвитку тих піднесених ідей.

Відзначена вище «спрошеність» тонально-структурного подання тематичного матеріалу не закриває ошатності фактурного оздоблення й гімнічно-радісного *оспівування* краси життєвих даностей: краса рідного краю, у краєвид якого вписуються постаті рідних осіб – дружини й дочки, яким присвячені II та III частини циклу. Концерт Кос-Анатольського люблять юні піаністи, їм імponує *естетизм* композитора, який він увібрав, через спадкоємця К. Мікулі, учня Ф. Шопена, через прекрасного львівського піаніста-шопеніста О. Криштальського, дух

культу краси звуку й образу. Піанізм Кос-Антоського потребує блиску пасажних розкатів та м'якості звуковедення, однак зовсім далекий від зіставлень смислів-антиподів. Тому літвіська надмірна пасажність, покликана до життя його ж демонізмом, не приймається автором ліричних і дуже красивих пісень.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в розширенні уявлень про сучасний музичний вимір стильового спадку минулого століття як утілення апрогресистського парадигмально виступаючого принципу вираження традиціоналізму ХХ століття, з усвідомленням епохальної «вібраційності» виявлення вказаної стильової якості залежно від конкретики загальнонаціонального прояву відповідних мислительних стереотипів.

Висновки. Названі майстри свідомо тяжили до академічної сталості виразних принципів музики, але ніяк не минали відгомону на «поклик часу» та вкладали у свої композиції частіше імпресіоністично-фовістські, пронеокласичні й примітивістські стильові показники. Салонний нахил застосованого піанізму становить дещо постійно-усталене в палітрі представлених образів-смислів, у яких не стільки фольклоризм, але саме лірична надмірність викладення сполучається із сонатноподібними структурами, «гасячи» драматично-театральні виразності.

Література

1. Андросова Д. Мініمالізм в музиці. Одеса : Астропринт, 2008. 126 с.
2. Іванова Л. О. Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України ХІХ–ХХ століть : дис. ... докт. філос. 025 – музичне мистецтво / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 183 с.
3. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2009. Вип. 10. С. 152–157.
4. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы : монография. Одеса : Астропринт, 2014. 440 с.
5. Майборода. URL: library.tnpu.edu.ua/index.php/eshibitions/2528-majboroda (дата звернення: 11.03.2023).

6. Майборода Платон Іларіонович. URL: uk.wikipedia.org/wiki/Майборода_Платон_Іларіонович (дата звернення: 11.12.2022).

7. Маркова Е. Т. Шевченко и К. Данькевич: стилевые пересечения и альтернативы (на примере анализа оперы «Назар Стодоля»). *Вісник Львівського національного університету імені І. Франка. Мистецтво*. Випуск 15. Львів, 2019. С. 12–18.

8. Сай Цзійя. Фортепианный концерт № 2 А. Кос-Анатольского в контексте бидермайера музыки Украины XX века / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 53 с.

Reference

1. Androsova, D. (2008). Minimalism in music. School appliances for universities of arts. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
2. Ivanova, L. O. (2021). Traditionalist stylistic direction in the creativity of the Ukrainian composers of the 19th – 20th centuries. Diss., Doct.Philos., 025, Odessa National Academy of Music named after A. V. Nazhdanova. Odessa: Astroprint [in Ukraine].
3. Kozarenko, O. (2009). Biedermeier as actual style model of the ukrainian music. Music art and culture: scientific herald ONMA named after A. V. Nezhdanova. *Muzychne mystectvo i kultura*, 10, 152–157 [in Ukraine].
4. Liu Bing Jhieng (2014). Music-history parallels of the development art China and Europe : The monograph. Odessa : Astroprint [in Russian].
5. Majboroda. Retrieved from: library.tnpu.edu.ua/index.php/eshibitions/2528-majboroda [in Ukraine].
6. Maiboroda Platon Ilarionovych (2023). Retrieved from: uk.wikipedia.org/wiki/Майборода_Платон_Іларіонович [in Ukraine].
7. Markova, E. (2019). T. Shevchenko and K. Dankevich: style intersections and alternative (on the axemple of the analysis of the opera «Nazar Stodola»). Bulletin of the Lviv National University named after I. Franko. «Art» series, 15. Lviv, 12–18 [in Russian].
8. Saj, Jija (2020). Piano concerto № 2 by A. Kos-Anatolskiy in context of the Biedermeier in Ukraine of music XX cencury. Master work. Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova. Odessa [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.01.2023
Отримано після доопрацювання 15.02.2023
Прийнято до друку 22.02.2023