

## ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

---

УДК 781.22+785.7+78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-1>

*Юлія Олександрівна Грібінєнко*

*ORCID: 0000-0003-4891-5157*

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри історії музики та музичної етнографії*

*Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

*j.a.g@ukr.net*

### ТЕМБРОВА ЛЕКСИКА КАМЕРНИХ ТВОРІВ Є. СТАНКОВИЧА

**Мета роботи** — визначити основні знаки тембрової лексики у камерних творах Євгена Станковича. **Методологія дослідження** спирається на єдність системно-аналітичного та семіологічного підходів. **Наукова новизна.** Виокремлення основних прийомів тембрової лексики в творах Є. Станковича дозволяє помітити їх семантичну закріпленість та перехідність з одного опусу до іншого, що вказує на набуття ними міжтекстових функцій. Таким чином утворюється зв'язок між різними музичними творами цих композиторів, навіть тих, що досить віддалені один від одного за часом. Ці утворення, що входять у текст як цілісний феномен, стають базою загального мовного ресурсу композитора. **Висновки.** Виокремлення тембру як провідного композиційного та драматургічного чинника в творах Є. Станковича зумовлюється, з одного боку, конкретними художньо-творчими та технічними завданнями, які вирішуються композитором в індивідуально-стильовій системі координат, з іншого — шляхами взаємодії з адресатом, прагненням донести свій задум у складних умовах сучасної музично-мовної реальності, стимулювати його образне мислення. Вживання специфічних артикуляції та будови темброфактурних пластів, перенесення характерних виконавських прийомів у «чуже» темброве поле призводить до виникнення ілюзорного тембру, близького за своїми характеристиками до тембрів, що імітуються композитором. Є. Станкович

© Грібінєнко Ю. О., 2021

складає тембр, виходячи, з одного боку, із загального образно-змістовного задуму у межах індивідуальної авторської концепції, з іншого – користуючись вибраним інструментарієм та комбінуючи засоби, що найбільш відповідають шуканому образу. У підсумку музична тканина твору оперує як пізнаваними тембрами, так одночасно і створеними слухом композитора. Можна стверджувати, що тембровий компонент належить до параметрів першорядної значущості в поезиці Є. Станковича. Його дослідження дозволяє наблизитися до розуміння специфіки творчого методу композитора та окреслити роль тембру у ансамблях та камерних симфоніях.

**Grybnyenko Yuliia Oleksandrivna, Ph.D. in the History of Art, Assistant Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music**

***Tembre vocabularu of E. Stankovych's chamber works***

*The purpose of the work is to determine the main signs of timbre vocabulary in the chamber works of Yevhen Stankovych. The research methodology is based on the unity of system-analytical and semiological approaches. Scientific novelty. Isolation of the main techniques of timbre vocabulary in the works of E. Stankovich allows us to notice their semantic fixation and transition from one opus to another, indicating their acquisition of intertextual functions. In this way, a connection is formed between the various musical works of these composers, even those that are quite distant from each other in time. These formations, which are included in the text as a holistic phenomenon, become the basis of the general linguistic resource of composers. Conclusions. The separation of timbre as a leading compositional and dramatic factor in the works of E. Stankovych is due, on the one hand, to specific artistic and technical tasks solved by composer in the individual stylistic coordinate system, on the other hand, by ways of interaction with the addressee, the desire to convey his idea in the complex conditions of modern musical and linguistic reality, to stimulate his figurative thinking. The use of specific articulation and structure of timbre-textured layers, the transfer of characteristic performance techniques in the "foreign" timbre field leads to an illusory timbre, similar in its characteristics to the timbres imitated by the composer. E. Stankovych composes a timbre, proceeding, on the one hand, from the general figurative and meaningful idea, within the limits of individual author's concept, on the other hand, using the chosen toolkit and combining the means which most correspond to the sought image. As a result, the musical fabric of the work operates both recognizable timbres and at the same time created by the composer's ear. It can be argued that the timbre component belongs to the parameters of paramount importance in the poetics of E. Stankovich. His research allows us to approach the understanding of the specifics of the composer's creative method and outline the role of timbre in ensembles and chamber symphonies.*

**Актуальність роботи.** Творчість Євгена Станковича – одного зі значних композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть – захоплює дослідників, підтвердженням чого є велике розмаїття музикознавчих праць. Серед них – роботи О. Дейчук, Н. Довгаленко, Т. Дугіної, О. Колісник, А. Колосович, С. Лісецького, Г. Луніної, Т. Постоловської, Є. Сіренко, Н. Тугушевої, Ю. Чекана та інших. Одними з найфундаментальніших на сьогодні залишаються праці О. Зінкевич. Вони стають джерелом майже всього, що ми знаємо про композитора.

Спектр тематики, до якої звертається Євген Станкович, – надзвичайно широкий: від громадянської концепції симфонії-ораторії «Я стверджуюсь» до дуже схвильованого, промовистого викладу музичної думки в його скрипковому та альтовому концертах; від метафоричної символічності Восьмої камерної симфонії «Мов бризки піни з зір...» до трагедійної публіцистичності «Музики рудого лісу» для скрипки, віолончелі та фортепіано; від масштабного меморіалу, присвяченого всім національним жертвам Другої світової війни, Кадишу-Реквієму «Бабин Яр» до фольклорного різнобарв'я триптиху «На Верховині»; від комедійних картинок-замальовок «Травневої ночі» до філософської споглядальності Десятої камерної симфонії (Dictum-2).

Загальним для цих та інших творів Є. Станковича стає нетрадиційність інструментальних складів, створення переконливих композиційно-драматургічних рішень, оригінальної тембрової драматургії, розширення темброво-колористичних та експресивних можливостей сучасного камерного ансамблю та оркестру, насичення музичної мови новітніми способами темброво-фактурного викладу, елементами серійності, сонорички та алеаторики, мікрополіфонічними прийомами. При цьому особлива увага приділяється добору оркестрових засобів, тембрової характеристичності, пошуку сонорно-сонористичних ефектів, що відкривають нові рівні змістовності. Все це зумовлює наступну значну властивість музики Є. Станковича: важливість тембру як художньо-конструктивного фактора, як чиннику формо- та смислоутворення, трактування тембру і як фарби, і як засобу для становлення образу, що часто впливає на інші музичні параметри та призводить до їх трансформації.

**Виклад основного матеріалу.** Дослідження тембру являє великий інтерес у зв'язку з вивченням камерної спадщини

композитора. Як правильно зауважує Л. Раабен: «Камерні жанри за своєю природою вдячні експерименту, знаходженню тонких деталей; вони податливі, мобільні; у них легше ніж у жанрах монументальних «висвітити» індивідуальні, специфічні темброві властивості кожного інструменту, знайти нові прийоми звуковидобування» [9, с. 346]. Одразу зауважимо, що в низці ансамблевих п'єс та камерних симфоній автор прагне до індивідуалізованого інструментального складу, що є однією з важливих особливостей сучасної камерної музики. І. Барсова з цього приводу відзначає таке: «Наріжний камінь камерного оркестру – не у стабілізованості тембрового складу, а в його обраності. Композитор може вибирати потрібну комбінацію інструментів, його гіпнотизує незліченність неповторних тембрових поєднань, які вже самі по собі здатні створити винятковий, індивідуальний тембровий матеріал» [1, с. 228]. Ця нестабільність, варіативність інструментально-тембрових поєднань стає новою якістю музики сучасних творів.

Оригінальність ансамблевих складів у Є. Станковича ми бачимо в таких опусах, як «Що сталося в тиші після відлуння» для скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, фортепіано, вібрафона, тарілок та трикутника, «Музика небесних музикантів» для флейти, гобою, кларнета, фагота та валторни, «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду» для кларнета, альту та фортепіано, «Лабіринт» для маримби та трьох ударних. Ця тенденція межує у композитора, з одного боку, зі створенням «монотембрових ансамблів» («Свято труб» для шістнадцяти труб), з іншого – зі звертанням до традиційних складів (тріо «Епілоги» для скрипки, віолончелі та фортепіано, «Українська поема» для скрипки та фортепіано, «Ідилія» для флейти та фортепіано). Але у всіх випадках специфіка інструментально-тембрових сполучень зумовлена, перш за все, відбиттям драматургічного замислу твору.

Дуже важливо відзначити, що Є. Станкович належить до тих композиторів, що писали свої опуси спочатку у вигляді партитури, мінаючи стадію оформлення клавіру, тобто музичні образи у нього відразу виникають у своєму тембровому оформленні, будучи їх невід'ємною складовою частиною. Про оркестральність мислення композитора свідчать і нечисленні фортепіанні твори композитора, в яких ми бачимо його прагнення до насичення їх різними засобами виразності (штрихами, колористичним розмаїттям, самостійністю

фактурних пластів, широким діапазоном тематизму та ін.), характерними для оркестрової музики.

Різноманіття інструментальних складів камерних симфоній Є. Станковича підлягає окремому обговоренню. Їх тембровий колорит і специфічна оркестровка звертають на себе увагу та підкреслюються яскравими програмними назвами. Серед них переважають апелятивно-експресивні підзаголовки (К. Фізер), що акцентують, за словами самого композитора, «пануючу емоційну струю» [7, с. 174]. Додамо, що подібна тенденція є провідною в творчості Є. Станковича загалом<sup>1</sup>.

Індивідуальність інструментального складу кожної камерної симфонії стає одним з важливих атрибутів цього жанру та проявляє себе в таких моделях:

1) ансамблевій (флейта, кларнет, тромбон, арфа, фортепіано, скрипка, ударні складають партитуру Першої камерної симфонії; Шоста камерна симфонія «Тривоги осінніх днів» створена для валторни та камерного ансамблю);

2) вокальній (баритон, фортепіано і струнний оркестр утворюють основу Четвертої камерної симфонії «Пам'яті поета» (на вірші О. Пушкіна); Восьма камерна симфонія «Мов бризки піни з зір...» написана для голосу, флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних інструментів);

3) концертній (Друга камерна симфонія «Медитація» написана для двох флейт, гобою, кларнета, фагота, фортепіано, ударних і струнних інструментів; інструментальну палітру Третьої камерної симфонії представляє флейта та струнний оркестр; П'ята камерна симфонія «Потаємні поклики» написана для кларнета і струнних; інструментальний склад

<sup>1</sup> Зауважимо при цьому, що стосовно назв своїх творів Є. Станкович дає різні коментарі: від «це просто данина моді, коли назва може бути довша за опус» [13] (стосовно творів «Що сталося в тиші після відлуння» та «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду») до виконання вимог заказу або підкреслення особливостей форми (стосовно «Sonata piccola», «Симфонія пасторалей») [11] або наголошення «пануючої емоційної струї» (стосовно камерних симфоній, як уже було зазначено). Але, незважаючи на пояснення, автор завжди залишає простір для домислення, можливість для формування власного погляду на концепцію твору. Назви в опусах Є. Станковича спрямовують, але не регламентують. Можливо, це пояснюється переважно спонтанністю їх виникнення, на що вказує сам композитор у своїх інтерв'ю.

Сьоомі – скрипка, клавесин, челеста, фортепіано та камерний оркестр; Дев'ята камерна симфонія «*Quid pro quo*» – для фортепіано і струнного камерного оркестру, Десята камерна симфонія «*Dictum-2*» написана для фортепіано та струнного оркестру).

Додамо, що деякі камерні симфонії можуть бути віднесені до двох запропонованих моделей одночасно, оскільки таку можливість передбачає партитура твору. Так, наприклад, Десята камерна симфонія «*Dictum-2*» виконується також і ансамблевим складом. Власне, в такому вигляді – у виконанні фортепіано, скрипки, альту, віолончелі, контрабаса – і відбулась її прем'єра у 2015 році. Або, наприклад, Шоста камерна симфонія «Тривоги осінніх днів», що створена для валторни та камерного ансамблю, номінально віднесена нами в першу групу, але, завдяки наявності соліста та головного для її композиції принципу концертності, фактично має відношення до третьої групи. Ці приклади можна продовжити.

Як ми бачимо, навіть із описових показників жанрова багатовекторність, характерна для «великих» симфоній Є. Станковича, залишається постійним складником і в камерних. «Камернізація» в них відбувається, швидше, не через зниження драматизму та «температури» пафосу, гостроти втілених колізій, тобто суто симфонічних показників, а за рахунок посилення значущості ансамблевого фактора. Вирішальним чинником, що розподіляє симфонії на внутрішні цикли «великих» та «камерних», виступає склад. Тобто у камерних симфоніях більш вагомою стає роль кожного «гравця» дії, опуклість, виразність та віртуозність партій, функціональна визначеність, диференційованість та яскравість фактури як одного з найзначніших елементів форми [5; 4; 6]. Завдяки особливому інструментальному колориту, поєднанню різних тембрів, характеристичності тематизму темброва драматургія стає значним фактором у кожному із творів.

До найбільш вживаних прийомів тембрової драматургії у Є. Станковича можемо віднести темброве варіювання, темброву модифікацію, темброву інтенсифікацію, темброве згортання, темброву імітацію, тембровий контраст. Усі ці засоби тембрового розвитку мають сталий характер у поезиці композитора і зумовлюють специфіку композиційної логіки багатьох творів. Охарактеризуємо деякі з них.

Прийоми тембрової інтенсифікації та тембрового згортання пов'язані переважно з фактурно-динамічним насиченням та розрядженням музичної тканини відповідно. Зазвичай для першого притаманне наявність зростання інструментальної звучності та її щільності, ускладнення багатоголосної фактури, змінність тембрових груп, збільшення тембрової насиченості, загальна інтенсивність музичних подій. Для другого – навпаки. Якщо темброва інтенсифікація більш властива експозиційним та розробковим розділам форми, то темброве згортання – перевага реприз, код, властиве завершальним розділам. Але і те, і інше, доходячи до найвищої точки свого розвитку, до певного результату, призводить до виникнення нового звукового простору, що утворює кульмінаційне або посткульмінаційне плато.

Прикладом втілення вказаних принципів стає реприза Третьої камерної симфонії. Тут тема головної партії скорочена, звучать лише її окремі мелодичні та ритмічні елементи (т. 260). Протягом 281–284 тактів повертається друга побічна тема, яка майже одразу модулює у генеральну кульмінацію симфонії: насичена оркестрова вертикаль на *fff* вистукує тему вступу (тт. 285–291), акцентовані, експресивні наспівки флейти вступають у діалог зі всім оркестром (тт. 292–297). Конфліктна драматургія твору та зумовлений нею наскрізний розвиток призводить до того, що замість тембрової репризності утворюється темброве розімкнення з тенденцією подальшого розвитку за рахунок передачі теми головної партії від солюючої флейти до оркестру (ц. 290). Надалі активний рух змінюється акцентованим кластерним хоралом оркестру, що зміщується по хроматизмах, а в партії флейти на *fff* проходить стверджувальна ритмо-інтонація вступу (ц. 300).

У цій кульмінації композитор використовує прийом, який він уже застосовував у інших творах (зокрема, у *Sinfonia Larga* наприклад) – раптове введення кластера *tutti* на *fff* і його «динамічний обрив» у вигляді низхідних інтонаційних ходів у партіях струнних (т. 325).

Такий епізод певним чином нагадує «скрябінівські кульмінації». Імітаційне накладання низхідних мелодичних ліній, які знаходяться у секундовому співвідношенні, їх ритмічне розходження, глісандування створює високо напружене кластерне плато, «пульсуючий об'єм»

(М. Скрєбкова-Філатова). Цей яскравий за своєю емоційно-змістовою та зображальною наповненістю епізод являє собою поєднання поліфонічних і сонористичних засобів. З точки зору інструментальної драматургії спостерігається темброве ущільнення струнних, густота звучання яких створюється за допомогою таких прийомів, як *ad libitum*, *sempre detache*, *poco a poco accelerando*.

Несподівана поява ліричної побічної теми ще більше посилює ефект «обвалу». Після кульмінаційного звучання першої теми слідує тиха кульмінація – третє і останнє одноклапкове проведення другої теми побічної партії на динаміці *pp* (т. 337).

Ще одним прийомом з арсеналу тембрової драматургії, що є часто вживаним у творчості Є. Станковича, стає темброва імітація, іншими словами, прагнення відтворити деякі особливості одного тембру засобами іншого. На відміну від прийому тембрової інтенсифікації, що найбільш яскраво представлений у камерно-симфонічній музиці, темброва імітація поширена і в камерно-ансамблевих творах також. Це підтверджують такі приклади.

Зразок тембрової алузії звучання трембіти ми знаходимо в «Sonata piccolo» для скрипки і фортепіано, що утворюється буквально в перших тактах композиції. Імітація звучання трембіти досягається шляхом розщеплення унісону в кластероподібному звукокомплексі, тривожно застиглому на педалі в партії фортепіано.

Темброві імітації звучання народних інструментів можна зустріти в низці творів, що представляють фольклорну лінію творчості Є. Станковича різних років. Своєрідне наслідування сопілкових награвів простежується в музиці Струнного квартету (1973) одночасно з притаманним гуцульській інструментальній традиції вільним розширенням і звуженням дрібних ритмічних тривалостей [6, с. 77]. У другій частині триптиху «На Верховині», у фрагменті ц. 4 та 5, присутній приклад імітації гри ансамблю «троїстих музик», у якому, як зауважує О. Зінькевич, фортепіано виконує роль басу і цимбал [5, с. 38]. Цікаво, що цю яскраву сценку народного музикування Є. Станкович доповнює викладеними у скрипкових партіях широкими глісандованими ходами на дві октави, що відсилають до манери гри на трембіті.



У творі «Сумної дримби звуки» для віолончелі та камерного оркестру<sup>2</sup> імітування гри на дримбі, давньому інструментові, що поширений у карпатській традиції, досягається остинатним ритмічно-варіаційним органним пунктом низьких струнних, який стає цементуючою основою всієї композиції. Авторська ремарка для віолончелі «добиватися металевих призвуків, імітуючи дримбу», а також прийом вільного димінування та крещендування в її партії надають імітуванню гри на цьому різновиді варгана ще більшої правдоподібності. Ефект аутентичного звучання дримби відтворюється і на початку тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано «Епілоги» завдяки поєднанню незмінної педалі та одноголосної теми вузького діапазону, викладеної у середньому регістрі, з акцентованими звуками [11, с. 36–37].

Темброва імітація народного інструментування є присутньою також у партитурі «Симфонії пасторалей», є одним з основних прийомів тембрової драматургії в Шостій камерній симфонії. В них колористичне співставлення тембрів різних інструментів, а також спеціальних звукообразжальних прийомів, звуконаслідування народних награвів, дзвіночків, квазі-карпатського мелосу представлено дуже різноманітно [6, с. 166].

Звісно, що темброві алузії в творах Є. Станковича не обмежуються відсиланнями тільки до народної інструментальної традиції. Досить показовими також є темброві імітації звучання дзвонів наприклад. Зразки цього ми зустрічаємо в Другій камерній симфонії «Медитація», в тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі «Епілоги». В першому з наведених творів, за Г. Луїною, «симфонії-есхатології» [8, с. 4], концепційне значення грає самозаглиблена тема – квазіцитата хоралу «Господи помилуй». Вона семантично багатозначна та сприймається і як «молебний заклик про допомогу, і як каяття, і як мотив внутрішніх метань у пошуках Істини, і як молитва-відспівування – вісниця катастрофи» [8, с. 4]. Тема експонується духовними тембрами, в акордовій фактурі та звучить на тихій динаміці. Модифікація цієї теми, що з'являється в кульмінаційних вузлах твору, стає темою дзвонів, у якій від хоралу залишається тільки перший акорд. Тепер вона звучить у партіях струнних, фортепіано

<sup>2</sup> Цей опус був написаний у 2005 році та є транскрипцією п'єси «Сумної дримби звуки» для віолончелі та фортепіано 1992 року створення.

та ударних. Кластерні звукокомплекси зі «спалахами» тарілок та перебиваннями у струнних охоплюють великий діапазон та пригнічують масштабом свого звучання схвильовані репліки духових. Ця тема грає в драматургії симфонії роль своєрідного каталізатора та впливає на всі образно-сміслові «знаки» твору, які у токкатно-набатній остинатній дзвонивості змінюють свій первинний вигляд.

В «Епілогах», пізньому опусі Є. Станковича, звучання дзвонів з'являється у завершальному розділі твору та представлене в широкому діапазоні – від просвітленого до патетично-стверджувального, від *pp* до *sfff*. Кластери у фортепіано доповнюються мікрохроматичними алеаторичними побудовами струнних. Їх вільно-імпровізаційне звучання потрохи згасає, а дзвони, зменшивши динаміку разом з ними, потім знов повертаються до *sfff*. Таким чином стверджуючи перемогу над особистісним началом.

Отже, ми бачимо, що композитор, застосовуючи прийом тембрової імітації, використовує, з одного боку, типові інтонації, виконавські прийоми, характерні фактурні формули, жанрові стереотипи, з іншого – концентрується на відтворенні власне тембрового забарвлення звучання інструменту, що імітується. Тобто, згідно з К. Ручевською, задіює у своїх творах як принципи зображення тембрового амплуа, так і моделювання тембру [10].

**Висновки.** Виокремлення тембру як провідного композиційного та драматургічного чинника в творах Г. Уствольської, Є. Станковича, Ю. Гомельської зумовлюється, з одного боку, конкретними художньо-творчими та технічними завданнями, які вирішуються композиторами в індивідуально-стильовій системі координат, з іншого – шляхами взаємодії з адресатом, прагненням донести свій задум у складних умовах сучасної музично-мовної реальності, стимулювати його образне мислення.

Вживання специфічних артикуляції та будови темброфактурних пластів, перенесення характерних виконавських прийомів у «чуже» темброве поле призводить до виникнення ілюзорного тембру, близького за своїми характеристиками до тембрів, що імітуються композитором. Є. Станкович складає тембр, виходячи, з одного боку, із загального образно-змістового задуму, у межах індивідуальної авторської концепції, з іншого – користуючись вибраним інструментарієм та комбінуючи засоби,

що найбільш відповідають шуканому образу. У підсумку музична тканина твору оперує як пізнаваними тембрами, так одночасно і створеними слухом композитора.

Підсумовуючи сказане, можна стверджувати, що тембровий компонент належить до параметрів першорядної значущості в поезиці Є. Станковича. Його дослідження дозволяє наблизитися до розуміння специфіки творчого методу композитора та окреслити роль тембру у ансамблях та камерних симфоніях.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барсова И. Камерный оркестр Пауля Хиндемита. *Музыка и современность*. Москва : Музгиз, 1975. Вып. 9. С. 226–262.
2. Брояко Н. «Сумної дримби звуки» Є. Станковича в аспекті втілення неофольклористичних тенденцій. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса : Гельветика, 2020. Вип. 30. Кн. 1. С. 19–24.
3. Дейчук О. Темброва драматургія у системі композиційного ритму камерних симфоній Станковича. *Українське музикознавство*. Київ, 2006. Вип. 35. С. 225–236.
4. Дейчук О. Цілісність оркестрового мислення Є. Станковича у камерних симфоніях. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 48. С. 169–175.
5. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Сумы, 1999. 252 с.
6. Колісник О. Мовно-стильова самотність камерно-інструментальної музики Є. Станковича : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів, 2017. 245 с.
7. Лунина А. Композитор – маленькая планета. Киев : «Дух і літера», 2013. 736 с.
8. Луніна Г. Світ камерних симфоній Євгена Станковича. Передмова до партитури. Євген Станкович. Камерні симфонії (друга, третя, четверта). Партитура. Київ : Музична Україна, 2002. Зош. II. С. 4–6.
9. Раабен Л. Камерно-инструментальная музыка. Музыка XX века: очерки. В 2-х ч. / ред. Л.Н. Раабен. Ч. 2. Кн. 3. Москва : Музыка, 1980. С. 346–406.
10. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века. *Современные вопросы музыковедения*. Москва, 1976. С. 146–206.
11. Сіренко Є. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2017. 254 с.
12. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. Москва : Музыка. 1985. 285 с.

13. Сотник Н. «Ніч перед Різдвом» маестро Станковича. URL: <https://www.gorod.cn.ua/news/lyudjam-o-lyudjah/69454-nich-pered-rizdvom-maestro-stankovicha.html>.

14. Фізер К. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів) : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ. 2019. 209 с.

#### REFERENCES

1. Barsova, I. (1975). Paul Hindemith Chamber Orchestra. Music and modernity. Moskva: Muzgiz. V. 9. Pp. 226–262 [in Russian].
2. Broyako, N. (2020). “Sad drum sound” E. Stankovich in terms of the implementation of neo-folk trends. *Musical art and culture: scientific bulletin of ONMA named after A.V. Nezhdanova*. Odesa : Helvetica. V. 30. Kn. 1. S. 19–24 [in Ukrainian].
3. Deichuk, O. (2006). Timbre drama in the system of compositional rhythm of Stankovich’s chamber symphonies. *Ukrainian musicology*. Kyiv. V. 35. S. 225–236 [in Ukrainian].
4. Deichuk, O. (2005). Integrity of orchestral thinking of E. Stankovich in chamber symphonies. *Scientific Bulletin of NMAU named after P.I. Tchaikovsky*. Kyiv. V. 48. S. 169–175 [in Ukrainian].
5. Zinkevich, E. (1999). Symphonic hyperboles. About the music of Evgeny Stankovich. Sumy [in Russian].
6. Kolisnik, O. (2017). Linguistic and stylistic identity of chamber and instrumental music of E. Stankovich: Candidate’s thesis of art: 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
7. Lunina, A. (2013). Composer – a small planet. Kiev: “Dyh i Litera” [in Russian].
8. Lunina, G. (2002). Light of the chamber symphonies of Eugene Stankovich. Preface to the score. Eugene Stankovich. Chamber symphonies (second, third, fourth). Score. Kyiv : Musichna Ukraina. Zosh. II. S. 4–6 [in Ukrainian].
9. Raaben, L. (1980). Chamber instrumental music. Music of the twentieth century: essays. In 2 parts / ed. L.N. Raaben. P. 2. Kn. 3. Moskva : Musika. Pp. 346–406 [in Russian].
10. Rucheuskaya, E. (1976). Thematicism and form in the methodology of analyzing music of the twentieth century. *Contemporary issues of musicology*. Moskva. Pp. 146–206 [in Russian].
11. Sirenko, E. (2017). Genres of space for violin music by Eugene Stankovich: Candidate’s thesis of art: 17.00.03. Kiev [in Ukrainian].
12. Skrebkova-Filatova, M. (1985). Texture in music: Artistic possibilities. Structure. Functions. Moskva : Musika [in Russian].
13. Sotnik, N. (2016). “The Night Before Christmas” by maestro Stankovich. URL: <https://www.gorod.cn.ua/news/lyudjam-o-lyudjah/69454-nich-pered-rizdvom-maestro-stankovicha.html> [in Ukrainian].
14. Fizer, K. (2019). The title of a musical work and its functioning in modern music (on the example of the work of Ukrainian composers: Candidate’s thesis of art: 17.00.03. Kyiv. 2019 [in Ukrainian].