

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.071.1+785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-8>

Ольга Володимирівна Петрова

ORCID: 0000-0002-3530-2792

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра

vantomu@yahoo.com

«УКРАЇНЬСЬКА ПОЕМА» Є. СТАНКОВИЧА: ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ

Мета роботи — комплексний розгляд «Української поеми» Є. Станковича з точки зору виявлення художньої, жанрової та мовно-стильової специфіки твору. **Методологія дослідження** спирається на єдність системно-аналітичного, компаративного та інтертекстуального підходів. **Наукова новизна** полягає в тому, що «Українська поема» Є. Станковича вперше отримує аналітичне висвітлення у вітчизняному музикознавстві в контексті творчості композитора та крізь призму її провідних художніх ідей і жанрово-стильових тенденцій. **Висновки.** «Українська поема» є яскравим зразком камерно-інструментальної творчості митця. Тяжіння композитора до філософської проблематики та концепційного наповнення образів, метафоричності та образної символічності знаходить у ній своє яскраве відображення. Зв'язок з національною музичною традицією в поемі, що визначена композитором як «українська», є надзвичайно глибоким, він не «лежить на поверхні», виявляючись у звичних фольклорних елементах. Розкривається він через цілий комплекс жанрово-стильових ознак, «розосереджених» у музичному просторі твору, посеред яких: діатонічність головної теми, побудованої на терцієвих опіслюваннях перемінних натурально-ладових опор; тяжіння до імпровізаційності мелодичного викладу та метро-ритмічної свободи; переважання варіантно-варіаційного типу мелодичного розгортання, переінтонування в стилі народної мелодики; інтонаційний

зв'язок музичного тематизму з жанрами української народної творчості – думи та плачу; поєднання думно-рапсодійного мелосу з «фольклоризованими» ритмічними структурами. Музичний текст твору концентровано відбиває особливості композиторського стилю та стає своєрідною квінтесенцією національної інтонації. Жанровий комплекс поемності в «Українській поемі» виявляється у застосуванні принципу монотематизму з інтенсивними модифікаціями основного матеріалу та прийомами образно-тематичного перевтілення, тяжінні до монологічного типу висловлювання, наскрізного інтонаційно-тематичного розвитку. Сформована на базі цих принципів авторська «ланцюгова» одночастинна композиційна модель збагачується елементами сонатності як ознаками конфліктності драматургії твору. Свідченням масштабності ідейного задуму «Української поєми» є органічність поєднання у ній ансамблевого начала та симфонічного мислення композитора, а також глибинний зв'язок із національною музичною традицією.

Ключові слова: Є. Станкович, камерно-інструментальна творчість, жанр поєми, художня концепція, драматургія, монотематизм, національна традиція.

Petrova Olga Volodymyrivna, Ph.D., Associated Professor of the R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

“Ukrainian Poem” by Ye. Stankovych: features of the author’s treatment of the genre

Research objective. The aim of the work is a comprehensive review of Ye. Stankovych’s “Ukrainian Poem” from the point of view of identifying the artistic, genre and stylistic specificities of the work. **The methodology** is based on the unity of system-analytical, comparative and intertextual approaches. **The scientific novelty** lies in the fact that Ye. Stankovych’s “Ukrainian Poem” for the first time receives analytical coverage in domestic musicology in the context of the composer’s creativity and through the prism of its leading artistic ideas and genre-stylistic trends. **Conclusions.** “Ukrainian Poem” is a vivid example of the artist’s chamber-instrumental creativity. The composer’s attraction for philosophical problems and conceptual filling of images, metaphoricality and figurative symbolism is vividly reflected in it. The connection with the national musical tradition in the poem, defined by the composer as “Ukrainian”, is extremely deep, it does not “lie on the surface”, manifesting itself in the usual folklore elements. It is revealed through a whole complex of genre-stylistic features, “scattered” in the musical space of the work, among which: the diatonicity of the main theme, built on third-grade chants of variable natural-scale supports; tendency towards improvisational melodic presentation and metro-rhythmic freedom; predominance of variant-variational type of melodic development, re-intonation in the style of folk melody; the intonation connection of musical thematics with the genres of Ukrainian folk art – Duma and Lament; a combination of thought-rhapsodic melody with “folklorized” rhythmic structures. The musical text of the work concentratedly reflects the features of the composer’s style and becomes a kind of quintessence of the national intonation. The genre complex of poetics in “Ukrainian Poem”

is manifested in the application of the principle of monothematism with intensive modifications of the main material and techniques of figurative and thematic reincarnation, gravitation to the monologic type of expression, through intonation and thematic development. The author's "chain" one-part compositional model, based on these principles, is enriched with elements of sonata as signs of conflict in the work's dramaturgy. Evidence of the scale of the ideological plan of the "Ukrainian Poem" is the organic combination of the ensemble principle and the composer's symphonic thinking, as well as the deep connection with the national musical tradition.

Key words: *Ye. Stankovych, chamber-instrumental creativity, poem genre, artistic concept, dramaturgy, monothematism, national tradition.*

Актуальність теми дослідження. «Українська поема» Євгена Станковича — твір унікальний, вражаючий своєю змістовою глибиною та багатомірністю. Написаний у 1997 році, він набув особливо актуального звучання в контексті трагічних подій сьогодення. Це один з творів, через який зараз відбувається важливий діалог із західним слухачем, що відкриває для себе Україну, з її драматичним минулим та теперішнім, «потужними художніми можливостями, національними рефлексіями, культурними темами» [13, с. 4].

«Українська поема» належить до камерно-інструментальної сфери творчості композитора, що репрезентована великою кількістю творів різного жанрового формату. У ній не менш яскраво, ніж у жанрах повномасштабних, виявляються риси творчої індивідуальності митця. Камерні твори Станковича характеризуються глибоким ідейним змістом, тяжінням до філософської проблематики та концепційного наповнення образів, збереженням принципів оркестрового мислення. Як зазначає О.Зінкевич, тип експресії Станковича «подібний до голосу оратора, трибуна, і навіть камерні жанри під його пером монументалізуються» [8, с. 34]. Деякі камерні твори композитора розширюють межі власного жанру та отримують нове життя у вигляді оркестрових транскрипцій. «Українська поема» належить саме до таких. Першопочатково вона була створена для скрипки

і фортепіано, але вже незабаром, у 1998 році з'явилася її версія для скрипки і камерного оркестру. Твір є рубіжним у багатьох сенсах. В загальній картині творчої еволюції митця його можна розглядати як підсумок певного етапу, оскільки він завершує плідний період роботи в сфері камерної музики. Серед творів, написаних композитором у 1990-х роках: «Музика рудого лісу» (тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано (1992)), «Що сталося в тиші після відлуння» (для 6-ти солістів (скрипка, віолончель, флейта, кларнет, фортепіано, ударні (1993))), «Смиренна пастораль» (для скрипки, альту і віолончелі (1996)), «Шлях і кроки» (п'єса для скрипки і камерного оркестру (1997)), «Елегія» (для струнного квартету (1997)). Симптоматично, що хронологічно поруч з «Українською поемою» знаходиться ще один знаковий твір композитора – дві Пасакалії «Для віку, що минає, та віку, що надходить» (для флейти, кларнета, гобоя, фортепіано і струнного оркестру (1998)). Обидва вони написані в особливий, рубіжний історичний період, на зламі століть і тисячоліть. Межа епох актуалізує роздуми автора про сенс людського буття, феномени Часу та Простору, спонукає до осмислення минулого, – його трагічних цивілізаційних зламів, суспільних катаклізмів, – та передбачення майбутнього. В «Українській поемі» ці роздуми здійснюються в площині національній та історичній. Необхідність усвідомлення художньої та жанрової специфіки твору обумовила звернення до теми та визначила її **актуальність**.

Аналіз досліджень і публікацій. Творча постать Євгена Станковича у вітчизняному музикознавстві належить до одного з провідних дослідницьких напрямів. Широко та ґрунтовно розглядається вона в працях Т. Дугіної, О. Зінкевич, О. Корчової, І. Коханик, Г. Луніної, В. Москаленка, Р. Станкович-Спольської, Ю. Чекана. Науковці досліджують філософсько-естетичні, світоглядні засади творчості композитора, окремі її жанрові напрямки, стилеві зако-

номірності. Протягом останніх десятиліть особливу увагу дослідників привертає сфера камерно-інструментальної музики Станковича, розгляду її різних аспектів присвячені дисертаційні дослідження О. Колісник, Є. Сіренко, статті Т. Арсенічевої, Г. Асталаш, Н. Брояко, Ю. Грібіненко, О. Дейчук. Однак серед значної кількості публікацій, що охоплюють широкий жанровий спектр станковичевської камерної музики, є лише декілька, присвячених розгляду скрипкових творів «малої форми», і жодної – «Українській поемі». Вона лише інколи побіжно згадується в контексті інших творів митця.

Мета дослідження – цілісний аналіз твору з точки зору виявлення його художньої, жанрової та мовно-стильової специфіки. **Наукова новизна** полягає в тому, що «Українська поема» Є. Станковича вперше отримує аналітичне висвітлення у вітчизняному музикознавстві в контексті творчості композитора та крізь призму її провідних художніх ідей та жанрово-стильових тенденцій.

Виклад основного матеріалу. Станкович дає своєму творові жанрове визначення, що має достатньо широкий спектр втілень у його творчому доробку та більшою мірою пов'язане саме зі скрипковою музикою. Так, серед найвідоміших варіантів – «Поема-концерт» (Концерт для скрипки з оркестром No 1) (2004) та поема «Присвячення» (2006), що разом з «Українською поемою» складають своєрідну поемну «тріаду» одного з творчих десятиліть (1997–2006). В центрі постає концертний варіант жанру, в «обрамленні» – камерні. Симптоматично, що і «Українська поема», і «Присвячення», створені для скрипки і фортепіано, незабаром отримали друге життя у перекладеннях для скрипки і симфонічного оркестру. Передумови подібної жанрової трансформації полягають не тільки в глибині та масштабності ідейного задуму творів, але й в органічності поєднання в них ансамблевого начала та симфонічного мислення композитора, що дає відчуття справжньої оркестрової партитури.

Розмірковуючи про шляхи розвитку симфонізму як методу музичного мислення у ХХ столітті, вихід його за межі суто симфонічних жанрів і поширення на камерно-інструментальні форми, Станкович зазначає: «Цей жанр (симфонія) вже давно вступив у настільки складні реакції взаємодії з іншими жанрами, що традиційна атрибутика часто «не працює». Симфонії стали поемами, а поеми стали симфоніями» [7, с. 172]. Жанровий комплекс поемності в «Українській поемі» виявляється у багатьох ознаках: особливостях її композиційної структури (вільна за формою одночастинна побудова, що синтезує ряд епізодів, переходи між якими зглажені), драматургії (наскрізність образно-тематичного розгортання, поєднання багатоступовості та безперервності, застосування принципу монотематизму, наявність особливого, піднесеного емоційно-психологічного тону музичного висловлювання).

Визначення композитором поеми як «української» лише на перший погляд може видатися дещо узагальненим, і навіть формалізованим. В даному випадку назву слід сприймати скоріше у середньовічному розумінні, як певний символ, за яким постає невичерпна глибина сенсів та смислів. Усвідомлюючи те, наскільки важливою для Станковича є робота з «іменами» власних творів, і що, навіть, за їх відсутності, ці твори «безумовно передбачають певну конкретизацію змісту, «натякають» на приховану програмність» [13, с. 114], стає очевидним, що за подібним заголовком, як певною слухачською установкою, тут стоїть надважлива для митця тема, що проходить червоною ниткою крізь всю його творчість та визначає її національну самобутність та духовну глибину. Отже, маємо унікальну ситуацію. Інструментальний твір, що, окрім своєї назви, не має будь-яких інших програмних посилань чи уточнень, виявляє дивовижну здатність суто музичними засобами розкрити світові весь трагізм хресного шляху України в історії. У ньому

багато образної метафоричності та поетичної символіки. Семантичний часопростір в «Українській поемі» ніби розгорнутий водночас в минуле (як висвітлення міцно закарбованих у національній пам'яті драматичних історичних колізій) та майбутнє (як передбачення прийдешніх глобальних катастроф та, разом з тим, віра у перемогу людяності, духовне очищення та просвітлення).

Музично-драматургічний розвиток поеми побудовано на конфліктному протиставленні декількох образно-стильових пластів. В результаті їхньої взаємодії утворюється доволі чітка тричастинна структура, в якій риси поемності, баладності, варіаційності органічно поєднуються з принципами сонатності. Тяжіння композитора до монологічності висловлювання, цілісності музичного викладу яскраво виявляється в першому розділі поеми, побудованому на варіантному проростанні первісної інтонації. Головна тема, що оформлюється з неї, у двох своїх проведеннях (крайні розділи простої тричастинної форми), завдяки контрастному темброво-гармонічному рішенню, презентує різні образно-семантичні виміри: вічного, незбагненого, відсторонено-містичного та глибоко особистісного, суб'єктивного, людського. Викладений у формі періоду (5т.+5т.), де друге речення є варіантним повторенням першого, монотематичний комплекс поеми являє собою зразок характерного для композитора взаємопроникнення класичної структурної дискретності та вільної, розкутої імпровізаційності, пов'язаної з думно-рапсодійною природою мелодизму. Інтонаційною основою теми є низхідний терцієвий рух в межах сексти (a-fis-d-cis у fis moll), позначений метро-ритмічними зупинками з подальшим мелодичним оспівуванням кожного зі звуків послідовності (серед знакових елементів – короткі форшлаги та тріольні звороти, яким завжди надається особлива образно-сміслова функція в творах митця). Завуальовану терцієвість у мелодиці (партія скрипки) посилює аналогічний рух в гармонічному

пласті (I-VI-IV-II-I) та остинатний мелодичний комплекс у партії фортепіано (e-cis-a-fis-d-cis), що при повторенні фігурації «дублюється» кожного разу в різний інтервал (звуження від септими до терції). Цікаво, що сповнений глибокого ліризму кантиленний тематизм в партії скрипки, розгорнутий в «безкінечний» монолог широкого дихання, поєднується з чисто конструктивною логікою побудови фортепіанних фігурацій (у другому реченні періоду використовується той же інтервальний принцип, тільки в «дзеркальному» оберненні).

Середній розділ форми (*Allegro non troppo*), що по суті виконує функцію розробки, за своїми масштабами в декілька разів перевищує попередній, експозиційний. В основі його образно-драматургічного розвитку постає конфліктність, що обумовлює специфіку складної наскрізної композиції, чотирьохфазової за своєю структурою. Перший епізод (т. 43), що втілює ідею невідворотності долі, експонує потужний образ невблаганного ворожого фатуму: це хода зла, мілітаристське єство якого виявляється у витриманому автоматизованому русі, побудованому на різких, колючих ритмоформулах та гостродисонантних вертикалях (партія фортепіано). Як реакція на несподівану появу та жорсткий натиск грубої сили у партії скрипки з'являється трансформований матеріал попереднього розділу (трелеподібні звороти та хроматизовані, завуальовані у фігураціях, інтонації головної теми), що яскраво втілює емоції страху та розгубленості. Але вже у другому епізоді (т. 68) цей матеріал кардинально змінює свою образно-смыслову характеристику. Завдяки агогічним та динамічним засобам (акцентуація, *f*) твердості та впевненості набувають трьохзвучні мотиви, головна ж тема «героїзується», постаючи у секстовому подвоєнні, стійкою ладовою (D-dur) та метро-ритмічно (її «видовжені», укрупнені половинні тривалості різко контрастують з «конвульсивними» ритмоформулами у фортепіанній партії).

Переламним моментом у напруженому протистоянні стає кульмінаційний третій епізод розділу (т. 85), що переносить конфлікт у лінійну площину, тим самим ускладнюючи та розширюючи його. Остаточо втрачаючи свій первісний ліричний вигляд, головна тема поеми, що несподівано «мігрує» в сферу фортепіанного звучання, «перевтілюється» у вольові, «зміцнені» кварто-квінтовим дублюванням, проголошення (marc., f), що сприймаються як відчайдушний протест проти войовничої руйнівної навали. Особлива значущість висловлювання підкреслюється сольним звучанням, метро-ритмічним укрупненням тематизму на базі тріольності. Четвертий епізод розробки (т. 108), що розпочинається на кульмінаційній точці попереднього розвитку, вводить новий матеріал. З одного боку, за «зовнішніми» параметрами (остинатна октавна пульсація в басовому регістрі, автоматизований ритмічний рух у верхньому пласті фортепіанної партії), цей матеріал ніби повертає до початку (першого епізоду) середнього розділу, він має подібний «наступальний» характер. Але при уважному розгляді (до чого спонукає неупереджене слухачьке сприйняття) стає очевидною його кардинально протилежна образно-семантична спрямованість. На неї вказує ряд ознак: стійкість та «врівноваженість» метро-ритмічної організації (на протигагу синкопованим, «нервово-агресивним» ритмоформулам першого епізоду), опора на консонантну інтерваліку (стабільно повторювана ч. 5 (es-b) на початку кожного такту та в. 3 (a-cis) в кінці), впевнений поступальний висхідний мелодичний рух у партії скрипки (тембровий конфлікт тут остаточно знімається). Останнім «ключиком» до семантичної ідентифікації тематизму слугує його опора на гармонічний комплекс (малого мінорного септакорду (c-es-b)), зі звучання якого, як своєрідного інтонаційного імпульсу та першоджерела (у варіанті fis-a-cis-e), розпочинається поема та «проростає» її монотематизм.

Драматичне зіткнення двох полярних світів, реалізоване у «ланцюговому» (за Є.Станковичем) типі наскрізного розгортання, призводить до подвійного переосмислення у динамізованій репризі (*Meno mosso* (т. 137)) головної теми поеми. Суворе та мужнє звучання її у партії фортепіано (*fff*, низький регістр, «зібраність» в консонантні акордові вертикалі, пружна маршоподібна метроритмічна основа, перегармонізація), як втілення ідеї подолання, вже в наступному проведенні (друге речення періоду) поступається місцем виявленню щемливого душевного болю та страждання (соло скрипки на фоні тріольних фігурацій у партії фортепіано). Як моторошний, але далекий спогад звучить лаконічна ремінісценція зловісного тематизму з розробки (т. 164), що призводить до останнього проведення «лейттеми» поеми. Регістрове, темброво-гармонічне оформлення тематизму повертає його до первісного звучання, утворюючи важливу смислову арку. Це ніби погляд згори, на людське, земне, з точки зору вічного та нетлінного. Народжена у космічному просторі Всесвіту, пройшовши кола людських страждань та героїчних подолань, зазнавши духовного просвітлення та очищення, тема, що стає символічним уособленням народної душі, ніби розчиняється у первісній матерії.

Складна художня концепція «Української поеми» обумовила певні принципи її музичної організації, що стали визначальними для багатьох інших творів композитора: тяжіння до монологічного типу висловлювання, наскрізного інтонаційно-тематичного розвитку, застосування принципу монотематизму з інтенсивними модифікаціями основного матеріалу та прийомами образно-тематичного перевтілення аж до протилежної змістової якості. Сформована на базі цих принципів авторська «ланцюгова» одночастинна композиційна модель, позначена тяжінням до цілісності музичного викладу, в поемі збагачується елементами сонатності та розробковості як ознаками конфліктності її драматургії.

Трактування тембрів у складі камерного ансамблю є яскраво індивідуальним, традиційна для жанру темброва диференціація, зумовлена приналежністю до окремих образних сфер, має місце лише у розробковому розділі поеми. Натомість показовою стає тенденція до об'єднання тембрів фортепіано та скрипки в залежності від етапу образно-драматургічного розгортання, внаслідок чого протиставлення образних планів відбувається переважно у лінійному, горизонтальному, а не у вертикальному вимірі. В експозиційному та репризному розділах головна тема почергово проводиться у партіях інструментів, занурюючи в містично-відсторонену та лірико-особистісну образні сфери (що подані у дзеркальному відображенні). За виключенням експозиційного проведення тематизму, ініціатива у «переключенні» емоційних станів та образних площин належить фортепіанній партії. Показово, що саме у фортепіанному викладі після декількох етапів образної трансформації в розробці, як кінцевий її результат і ствердження героїчної ідеї, з'являється головний монотематичний комплекс поеми. Ознаки тембрової диференціації яскраво виявляються у середньому її розділі, що являє собою конфліктну фазу взаємодії сфери агресивної, ворожої об'єктивної реальності (автоматизована ритмічна пульсація у партії фортепіано) та лірико-суб'єктивного начала (хроматизовані «викривлені» інтонації головної теми у скрипкових фігураціях). Отже, ансамблева взаємодія в поемі, що нагадує своєрідний «дуєт рівних», є доволі складною, яскрава темброва індивідуалізація кожного інструменту, широке подання партій, риси «концертності» поєднуються з композиційною «парністю», принципом діалогічності та взаємодоповнення.

Висновки. Зв'язок з національною музичною традицією в поемі, що визначена композитором як «українська», є надзвичайно глибоким, він не «лежить на поверхні», виявляючись у звичних фольклорних елементах. Розкривається він через цілий комплекс жан-

рово-стильових ознак, «розосереджених» у музичному просторі твору, посеред яких: діатонічність головної теми, побудованої на терцієвих оспівуваннях перемінних натурально-ладових опор; тяжіння до імпровізаційності мелодичного викладу та метро-ритмічної свободи; переважання варіантно-варіаційного типу мелодичного розгортання, переінтонування в стилі народної мелодики; інтонаційний зв'язок музичного тематизму з жанрами української народної творчості – думи та плачу; поєднання думно-рапсодійного мелосу з «фольклоризованими» ритмічними структурами; використання засобів перегармонізації мелодії, плагальних акордових співвідношень та архаїзованих кварто-квінтових, трихордових гармонічних комплексів; елементи тембрової імітації звучання українських народних інструментів – кобзи, торбану (в арпеджованих «переборах» фортепіано), цимбал (у скрипкових фігураціях).

«Українська поема» яскраво репрезентує Є. Станковича як митця «нового формату» мислення, «творчість якого спрямована на відкриття «нової поетичності» засобами метафорики і символічної образності» [12, с. 52]. Несучи в собі універсальне філософське наповнення та втілюючи глибинні людські почуття, музичний текст твору концентровано відображає особливості композиторського стилю та стає своєрідною квінтесенцією національної інтонації. З вражаючою силою художнього узагальнення, у позачасових метафізичних координатах поема дає сучасній людині вичерпне звукове уявлення про Україну, її земний хресний шлях, драматизм історичних колізій, героїку боротьби, силу духовного подолання та піднесення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арсенічева Т. Стильові аспекти камерно-інструментальної музики Є.Станковича на прикладі тріо №3 «Епілоги...» Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: до 95-річчя Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: виконавське музикознавство. Київ, 2008. Вип. 77 кн. 14. С. 26–33.

2. Асталаш Г. «Музика рудого лісу» Є. Станковича в контексті розвитку жанру українського камерно-інструментального ансамблю кінця ХХ століття за участю фортепіано. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: виконавське мистецтво: збірка статей. Львів: Сполом, 2011. Вип. 25. С. 249–256.
3. Брояк Н. «Сумної дрімби 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.
4. Грібіненко Ю. Темброва лексика камерних творів Є. Станковича. Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2021. Вип. 32 кн. 2. С. 5–16.
5. Дейчук О. Цілісність оркестрового мислення Є. Станковича у камерних симфоніях. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 48. С. 169–175.
6. Дугіна Т. Деякі особливості гармонічної мови Є. Станковича в «Симфонії пасторалей» (до питання про синтез звуковисотних технік). Українське музикознавство. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 173–181.
7. Зинькевич Е.С. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Нежин. Издатель ЧП Лысенко М.М. 2012. 312 с.
8. Зинькевич Е.С. Симфонические гиперболы: о музыке Евгения Станковича. Регулярный сад: научное приложение к журналу «Зеленая лампа». № 1, 1999. 252 с.
9. Зинькевич О. Параметри мистецтва Євгена Станковича. Мистецькі обрії 99: альманах: науково-теоретичні праці та публікації. Київ, 2000. С. 321–325.
10. Колісник О. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Є. Станковича: дис. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів, 2017. 245 с.
11. Коханик І. Принципи художньої організації часу як національний компонент стилю в концерті для скрипки з оркестром No 2 Є. Станковича. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: проблеми організації часу в музичному творі: збірник статей. Вип. 90. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. С. 13–25.
12. Луніна А. Нова форматність музики Є. Станковича. Часопис НМАУ ім. П. Чайковського. № 4 (17), 2012. С. 38–55.
13. Сіренко Є. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича: дис. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2017. 254 с.

REFERENCES

1. Arsenicheva, T. (2008). Stylistic aspects of the chamber-instrumental music of Ye. Stankovych on the example of the trio No. 3 «Epilogues...» Scientific Bulletin of NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv. Issue 77. Book 14. P. 26–33 [in Ukrainian].

2. Astalosh, H. (2011). «Music of the Red Forest» by Ye. Stankovych in the context of the development of the genre of the Ukrainian chamber-instrumental ensemble of the end of the 20th century with the participation of the piano. Chamber-instrumental ensemble: history, theory, practice: performing arts. Lviv: Spolom. Issue 25. P. 249–256 [in Ukrainian].

3. Broyako, N. (2020). «Sad drum sound» Ye. Stankovych 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. Book 1. P. 19–24 [in Ukrainian].

4. Deichuk, O. (2005). Integrity of orchestral thinking of Ye. Stankovych in chamber symphonies. Scientific Bulletin of NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv. V. 48. P. 169–175 [in Ukrainian].

5. Dugina, T. (1998). Some features of the harmonic language of Ye. Stankovych in the «Symphony of Pastorals» (to the question of the synthesis of pitch techniques). Ukrainian musicology. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Vol. 28. P. 173–181 [in Ukrainian].

6. Hrybinenko, Y. (2021). Timbral lexicon of chamber works by Ye. Stankovych. Musical art and culture. Odesa. Issue 32. Book 2. P. 5–16 [in Ukrainian].

7. Kokhanyk, I. (2010). The principles of artistic organization of time as a national component of style in the concerto for violin and orchestra No. 2 by Ye. Stankovych. Scientific Bulletin of NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Issue 90. Kyiv. P. 13–25 [in Ukrainian].

8. Kolisnyk, O. (2017). Linguistic and stylistic identity of chamber and instrumental music of Ye. Stankovych: Candidate's thesis of art: 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].

9. Lunina, A. (2012). The new format of Ye. Stankovych's music. The magazine of the NMAU named after P.I. Tchaikovsky. No. 4 (17). P. 38–55 [in Ukrainian].

10. Sirenko, Ye. (2017). Genres of space for violin music by Yevhen Stankovych: Candidate's thesis of art: 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].

11. Zinkevich, E. (2012). Yevhen Stankovych reflects on the present and the past in conversations with Elena Zinkevich. Nezhin. Publisher of ChP M. Lysenko. 312 p. [in Russian].

12. Zinkevich, E. (1999). Symphonic hyperboles. About the music of Yevhen Stankovych. Sumy [in Russian].

13. Zinkevych, O. (2000). Parameters of Yevhen Stankovych's art. Artistic horizons 99: almanac: scientific and theoretical works and publications. Kyiv. P. 321–325 [in Ukrainian].