

## ОРГАНІЗАЦІЯ НЕСПЕЦИФІЧНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ФАКТУРИ В СОНАТІ № 3 ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ І ФОРТЕПІАНО ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

Головань Євгенія Андріївна,  
аспірантка

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка  
ORCID ID: 0000-0002-8112-8131

*Розглянуто комплекс проблем, пов'язаних із новітнім трактуванням фортепіано в середині ХХ століття, модернізацією прийомів гри на цьому інструменті й особливостями їх використання в камерному ансамблі. Охарактеризовано основні напрями пошуків найновіших технік виконавства на цьому клавішному інструменті, а також їх реалізацію у творчості українських композиторів. Встановлено, що модернізація музичної тканини у фортепіанному мистецтві другої половини ХХ століття вирізняється пошуком нових технік звуковидобування, розробленням експериментальних, неспецифічних способів виразності, упровадженням новітніх прийомів гри тощо. Окреслено, що пошук нових засобів виразності ділився на два основні напрями – радикальний, де використовувалися всі конструкційні частини рояля, а також вводилися додаткові пристрої різної складності; та помірний, де головним завданням було максимальне використання клавіатури без додаткових пристосувань. Проаналізовано Сонату № 3 для віолончелі та фортепіано Є. Станковича, де яскраво проявилися унікальні тенденції оновлення образу фортепіано в камерному ансамблі, окреслено основні формоутворювальні чинники, відзначено стилізові, тембральні, жанрові особливості твору. Розглянуто основні прийоми та техніки, використані автором у фортепіанній партії сонати, новітні прийоми туше та нотного запису. Доведено, що цей твір є зразком пошуків новітніх виразних засобів на фортепіано в камерній музиці, а також важливим етапом авангардного мистецтва України у другій половині ХХ століття. Встановлено роль нетрадиційних способів звуковидобування на фортепіано, їхнє визначальне місце в колористичному наповненні твору. Запропонований аналіз має сприяти повнішому розумінню новітніх тенденцій і їхнього прояву в камерній музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття, ширшому введенню творів Є. Станковича до камерно-ансамблевого репертуару сучасних виконавців.*

**Ключові слова:** українська камерно-інструментальна музика, новітні музичні тенденції, неспецифічні прийоми гри, препароване фортепіано, творчість Є. Станковича, виконавський репертуар.

### **Golovan Ievgeniia. Organization of a non-specific piano texture in Sonata № 3 for cello and piano by Yevhen Stankovych**

*The complex of problems associated with new interpretations of the piano in the mid-twentieth century, the modernization of playing techniques on this instrument and the peculiarities of their performance in a chamber ensemble are examined. The main directions of searching for the latest performance techniques on this keyboard instrument, as well as their implementation in the work of Ukrainian composers, are characterized. It has been established that the modernization of the musical fabric in the piano art of the second half of the 20th century is distinguished by the search for new sound production techniques, the development of experimental, non-specific expressive methods, the introduction of the latest playing techniques, etc. It is outlined that the search for new means of expression was divided into two main directions – the radical one, where all structural parts of the grand piano were used, and additional devices of various complexity were introduced; and moderate, where the main task was to maximize the use of the keyboard without additional devices. Yevhen Stankovich's Sonata No. 3 for cello and piano was analyzed, where the unique tendencies of renewing the image of the piano in the chamber ensemble were clearly manifested, the main formative factors were outlined, and the stylistic, timbral, and genre features of the work were noted. The main techniques and techniques used by the author in the piano part of the sonata, as well as the latest techniques of touch and musical notation, are considered. It has been proven that this work is an example of the search for the latest expressive means on the piano in chamber music, as well as an important stage of the avant-garde art of Ukraine in the second half of the 20th century. The role of non-traditional methods of sound production on the piano, their defining place in the coloristic filling of the piece, is established. The proposed analysis should contribute to a fuller understanding of the latest trends and their manifestation in chamber music of the second half of the 20th – beginning of the 21st century, a wider introduction of Yevhen Stankovych's works to the chamber-ensemble repertoire of modern performers.*

**Key words:** Ukrainian chamber-instrumental music, latest musical trends, non-specific playing techniques, prepared piano, works of Yevhen Stankovych, performing repertoire.

**Вступ.** Становлення фортепіанного мистецтва в усіх своїх проявах супроводжувалося постійними експериментами в галузі фактури та техніки виконання музичного тексту. Але до середини ХХ століття було впроваджено всі конструктивні покращення, а «класична» концепція виконання (один палець – для однієї клавіші в потрібний час і з потрібною силою) вичерпала свої можливості. Новий поштовх до модернізації фортепіанної мови у другій половині ХХ століття став різкішим і рішучішим, що зумовило його неприйняття більшістю сучасників, і навіть дотепер викликає багато

суперечок. Можливо, тому основним полем для експериментів із фортепіанною фактурою стала камерна музика, де фортепіано часто виступає акомпануючим інструментом, а також має звукову підтримку. Отже, дослідження новітньої фортепіанної техніки та фактури у світовій і як її складовій частині українській камерній музиці є одним із найважливіших завдань сучасного мистецтвознавства.

Інтерес музикознавців до фортепіанного мистецтва, саме до способів і технік виконання, існує стільки ж, скільки існує фортепіано. Частина дослідників вивчає

їх спільно з авторським задумом конкретного твору, частина – у відриві від нього. Сюди можна включити і роботи з педагогіки та виконавської практики, де розглядаються різні аспекти рухливості пальців, звуковидобування, тобто відпрацьовується методика усталеного загальноприйнятого виконання для різних стилів і епох. Однак водночас досліджень щодо принципів роботи з новітньою фортепіанною фактурою, з підготовленим фортепіано, а за принципами роботи такого фортепіано в камерному ансамблі й поготів, дуже мало, ці аспекти однозначно потребують більш поглибленого вивчення.

**Матеріали та методи.** У процесі аналізу музикознавчих розвідок щодо напрацьованих натепер новітніх технік гри на фортепіано та препарованого фортепіано можна відзначити деякі праці Д. Патерсона (D. Patterson) [13], Р. Банжера (R. Bunker) [10], Т. Діанової (T. Dianova) [11], М. Фюрст-Гайдтмана (M. Fürst-Heidtmann) [12] та інших. Якщо у Європі та в Америці пошуки нових засобів звуковидобування та гри на інструментах відбувались дуже активно (П. Булез, К. Штокхаузен, Е. Варез, Дж. Кейдж, Г. Коуелл) та для цього існувала експериментальна база, то в українському музичному просторі ці процеси проходили досить помірковано. Частково це пояснюється тим, що кульмінаційна хвиля експериментів (1950 – початок 1960-х років), коли вітчизняні митці стали опановувати новітні композиторські техніки та прийоми, уже пройшла, деяку роль у цьому відіграли національна ментальність і природна несхильність українців до крайнього радикалізму, не останнім і дуже важливим чинником була відсутність належної технічної бази для винаходу та впровадження новацій.

Отже, в українській камерній музиці щодо застосування нетрадиційних фортепіанних засобів можна відзначити небагато митців – Л. Грабовського, В. Сильвестрова, Є. Станковича та деяких інших. Хоча нетрадиційні засоби використання фортепіано в камерних творах В. Сильвестрова розглядались у працях вітчизняних дослідників [1; 7], зокрема й авторки цієї статті [3], дослідження з камерної музики Є. Станковича у працях Ю. Чекана [9], С. Лісецького [5], О. Колісник [4], Г. Луніної [6] та інших мають загалом узагальнювальний характер. З них можна відзначити статтю Г. Асталаш, присвячену вивченню темброво-коліористичного трактування фортепіанної фактури у триптиху Є. Станковича «На Верховині». Ця розвідка присвячена «деяким аспектам глибинного розуміння стильових параметрів та коректного виконавського прочитання» [2, с. 96]. Отже, застосування новітніх засобів і прийомів гри на фортепіано в камерних творах Є. Станковича не було предметом окремого розгляду у вітчизняному музикознавстві.

Мета статті – дослідити організацію неспецифічної фортепіанної фактури й особливості виконавського прочитання Сонати № 3 для віолончелі та фортепіано Євгена Станковича.

**Результати.** Протягом усього часу існування фортепіано, а в ширшому сенсі клавіру взагалі, відбувалися процеси ускладнення техніки гри на цьому музичному

інструменті. Насамперед це було зумовлено прагненням збагачення барвистості звукової палітри, а також для посилення звучності та масивності музичної тканини. Реалізація цих тенденцій, урешті-решт, привела до цілковитої самостійності фортепіано як альтернативи симфонічному оркестру. Ці процеси мали хвилеподібний характер: етапи модернізації змінювались періодами застою в очікуванні нової інтенсифікації. Так, протягом XVIII століття відбувся перехід до п'ятипальцевої, легатної гри, посилилась ролі правої педалі як звукоподібного засобу аж до суцільного заповнення “*sustain*” педаллю музичної тканини, додавання в конструкцію педалі “*una corda*” та “*sostenuto*” педалі, максимальне розширення акордової фактури, аж до прямої залежності від розміру рук піаніста, використання прийому *glissando* тощо.

До середини XX століття умовні межі можливостей педального фортепіано, яке залишалося у своїй незмінній формі вже як мінімум 100 років<sup>1</sup>, були вичерпані тією мірою, якою цей музичний інструмент замислювався його творцями. Окрім того, усі очевидні покращення конструкції фортепіано були впроваджені, а експериментальні проєкти не знайшли широкого визнання та застосування, що б дозволило говорити про нову масову модель інструмента. Більшість проєктів чвертитонових, багатопедальних і електронних варіантів класичної конструкції інструмента або залишаються цікавими музейними експонатами, або мають лише вузькоспеціалізоване застосування.

У зв'язку із цим доцільно говорити суто про класичну конструкцію рояля (саме рояля, оскільки конструкція піаніно має свої особливості і не застосовується в концертному виконанні), практично всі елементи якого стали використовуватися як «знаряддя» звуковидобування. Застосування сторонніх засобів під час гри на фортепіано: затискачів, паличок тощо, є рідкісним випадком. Необхідність підготовленого (або препарованого) інструмента обмежує широке виконання музичних творів, недосвідченому виконавцю досить складно знайти та правильно застосувати такі предмети.

Пошук новітніх методів і способів гри на фортепіано до середини XX століття розшаровується на кілька рівнозначних напрямів. У першому випадку композиторами ставилося завдання фізично максимально можливого використання клавіатури інструмента, обмежуючись здебільшого лише її рамками. Передусім до таких прийомів треба віднести кластери, що виконуються як долонею, так і передпліччям. Водночас застосовувались невизначені «хаосні» нотні послідовності, у яких напрями важливіші за конкретну висоту тону, а також різко ударні та, навпаки, максимально прозорі, «обертоніві» співзвуччя. Ці тенденції знайшли своє відображення і в нотному записі, що так само необхідно трактувати як модернізацію специфічної фортепіанної мови. Можна стверджувати, що нотний запис є прямим відображенням стилю виконання, а неспецифічний запис – прямою вимогою неспецифічного звуковидобування.

<sup>1</sup> Найпопулярніша фортепіанна фірма “Steinway & Sons” була заснована в 1853 році.

Композитори більш радикального спрямування стали застосовувати будь-які можливі способи звуковидобування. Це і струни роля, його деки, кришка та рама, окрім того, різні додаткові пристрої. Це дозволяло перетворити струнний ударно-клавішний інструмент на просто ударний чи просто струнний, що розширювало його важливі повноваження. Для якісного виконання авторських вказівок такі техніки потребують умінь і тренування, отже, спричиняють багато глобальних виконавських проблем. Насамперед за відсутності слухового досвіду та конкретних методичних розробок неможливо точно визначити, як виконується та звучить та чи інша звукова конструкція. Ці проблеми можуть вирішуватись лише усними особистими вказівками композитора, що за об'єктивних причин не часто можливо. Навіть нині, за наявності вже напрацьованого досвіду, ці бар'єри продовжують істотно впливати на виконання та поширення музики, у якій використані неспецифічні технічні прийоми гри на інструментах.

У другій половині XX століття в українській музиці пошук нових виразних засобів гри на фортепіано був надінтенсивним. На хвилі другого авангарду один за одним з'являються твори, відзначені нестандартними, а часто і радикальними експериментами. Визначний внесок у сучасне українське музичне мистецтво було зроблено учнями Б. Лятошинського: В. Годзяцьким, Л. Грабовським, В. Сильвестровим, І. Карабицем, Є. Станковичем та іншими, у творчості яких акумулювалися не просто актуальні, а часто передові ідеї. Отже, починаючи із 60-х років XX століття в українській музиці втілюються найбільш передові світові тенденції. Так, характерні явища тогочасного музичного та фортепіанного мистецтва спостерігаються у творах вітчизняних композиторів.

Варто зазначити, що найвідомішими у світі на той час були композитори нового покоління, у житті, освіті та світовідчутті яких на перший план виходили зовсім інші критерії, стимули й уявлення. Важливо розуміти, що не тільки новий час диктував свої умови, а й самі автори приходили до своєї професії зовсім не так, як старші колеги. Раніше композитор, за рідкісними винятками, був виконавцем, часто професійним піаністом, і приходив до композиції через виконавство або разом з ним. Творці нового покоління стають композиторами практично одразу, часто в пізнішому віці. Такими були Джон Кейдж і Едгар Варез, піонери американського та європейського авангарду. Такими стали Леонід Грабовський, який почав грати на фортепіано лише у 16 років, та Валентин Сильвестров, який почав серйозно навчатися музики лише в консерваторії. Безумовно, це стосується і Євгена Станковича, який також не бачив себе виконавцем (навчався гри на баяні та віолончелі), віддаючи перевагу суто композиції.

Відсутність виконавського бекграунду одразу позначилась як у прагненні експериментів, так і багатогранності, багатоваріантності творчості, куди входять твори різних жанрів, для різноманітних інструментальних чи вокальних ансамблів. Власне поняття кла-

сичного складу ансамблю нівелюється, створюється концепція вибору інструментів для певної музики, а не написання музики під певні склади. Саме тому камерна музика стає головним жанром у музичному мистецтві другої половини XX століття, вона також стає центром тяжіння більшості численних звукофарбових експериментів. Фортепіано, як один з найважливіших цементуючих ресурсів ансамблю, часто виступає «знаряддям» композиторських пошуків. Саме воно стає джерелом новизни, інструмент ніби скріплює в собі класичні моделі виконання разом з авангардними техніками і, таким чином, привносить в ансамбль необхідну завершеність.

Як уже відзначалося, модернізація фортепіанної мови в українській музиці у другій половині XX століття йшла кількома шляхами. Радикальні зміни техніки виконання на інструменті привели до появи таких цікавих творів, як «Драма» В. Сильвестрова для скрипки, віолончелі та фортепіано, Тріо Л. Грабовського для скрипки, контрабаса та фортепіано тощо. Прикладом менш радикальних інновацій, але не менш цікавою, є Соната № 3 для віолончелі та фортепіано Є. Станковича, написана в 1971 році. Залишаючись у межах клавішної фактури, не використовуючи інші частини інструмента чи додаткові пристосування, композитор уводить у партію фортепіано особливі елементи, які значно розширюють діапазон виразних засобів. Присутність цих елементів у написанні та звучанні фортепіанної партії дає можливість характеризувати їх як неспецифічні для даного інструмента.

Соната № 3 Є. Станковича є одночастинним твором, близьким за своєю структурою до поеми. Різкі ритмічні та звукові контрасти створюють як гротескні, так і задумливо-меланхолійні образи. Насичений психологізм музичних образів, їх вишукане, але натомість переконливе розкриття, часто властиве камерній музиці взагалі, яка є більш інтимною, ніж симфонія, і більш багатопланою, ніж сольне виконання. Композитор не тільки не згладжує ці контрасти, він робить їх максимально опуклими й об'ємними. Уже перший форшлаг фортепіанної партії, різко дисонансний, розташований у різних регістрах на *sff*, демонструє гостроту драматичних образів. Довга нота *fis*, також на *fff* звучить цілих вісім тактів, що дає можливість цілком розкритися обертонам. Уже це потребує неабиякої майстерності піаніста, який здатний протягнути такий звук за монологу інструмента, що солює, не дати йому не тільки не згаснути, а й створити ефект стійкості й об'єму.

На противагу єдності емоційного й образного начала фортепіанна партія практично одразу стає формально фрагментарною. Композиторська ремарка «грати ритмічно вільно» [8, с. 2] на нотах, які розташовані в різних регістрах, змушує ніби розривати фактуру, не дає їй з'єднатися в одну лінію. Такий підхід, близький до пуантилізму<sup>2</sup>, прямо суперечить більшості традиційних основ фортепіанного мистецтва, відкидаючи як прагнення до співучості, так і сполучну і (або) гармо-

<sup>2</sup> Ця техніка музичної композиції в європейському мистецтві виникла майже в той самий час.

нійну функцію. А якщо немає цементувальної лінії, то рояль стає суто джерелом чистого звуку, пов'язаного радше з механікою інструмента, ніж з поняттям фортепіанного звучання як музичного явища.

Для піаніста проблема якості туше тут першорядна, але вона не визначена, інтуїція в даному разі буде важливіша за досвід. До того ж водночас є таке важливе завдання, як синхронізація партій ансамблю. Подальші групи нот позначені ремаркою «грати якнайшвидше» [8, с. 3], що являє собою зовсім не романтичні «швидкості», засновані на емоційному сприйнятті тематичного матеріалу, а буквальні вимоги. Групи нот повинні практично зливатися в єдину конструкцію, близьку кластеру, накладатися одна на одну за натиснутої педалі. Незважаючи на фізичні можливості піаніста (розташування нот у групах не можна назвати компактним), максимальна досяжна технічна швидкість від натискання клавіші до опускання демпфера на струну може становити приблизно 80–100 мс (0,1 с). Це означає, що групи з десяти нот мають бути виконані в секундний проміжок, якщо використовувати максимально можливий темп, що передбачає руйнування слухового контролю тематичної лінії, застосування нестандартного туше й унікальних неспецифічних прийомів гри.

Наступний барвистий і виразний сольний монолог фортепіано виступає сильним контрастом до початкового викладення. У ньому є і млявість, і смуток, і мрійливість. Далі музичний матеріал досягає кульмінації, накопичене напруження нібито вибирається на свободу і вривається в новий розділ *allegro*, гострий, гротескний, поривчастий.

Фортепіано тут трактується як ударний інструмент, але вже не в контексті створення образу, а радше механічно, як зіткнення молотка і струн, неначе змирившись із вимушеним обмежувачем у вигляді клавішного механізму. Різкість стає необхідністю, отже, прямо протиставляється традиційному туше. «Неправильність» у цьому сенсі стає набагато більш важливим звукоколіристичним елементом.

До другої кульмінації музика стає гарячковою й імпульсивною. Несподівано виглядає вказівка композитора: «дуже швидко, нервова гра довільних нот у вказаному регістрі» [8, с. 9–10]. І справді, у фіксації фортепіанної партії ноти зникають, а на нотному стані домінують примхливі звивисті лінії, які йдуть іноді паралельно, а іноді в різних напрямках. У музиці не залишається й натяку на традиційність, автор вимагає іншого сприйняття, іншого дотику, іншого відчуття

музичного матеріалу. Клавіші не треба натискати, по них потрібно ковзати, чіпляти радше не самі звуки, а їх фарбу, «відображення». Позначені звичайною вертикальною рисою (|) кластери, які вписуються в рух звивистих ліній, стають просто згустками звукової маси, барвистими плямами. Втрачаючи ясність, фактура тим часом набуває нової якості, збагачується новими виразними можливостями. Звичайно, композиторської ремарки не досить для правильної реалізації таких незвичайних побудов, тут елемент імпровізаційності, спільного створення музики автором і виконавцем проявляється з повною силою.

Епізод закінчується на *ffff* кластерами, де виписані тільки крайні ноти, які повинні бути заповнені всіма звуками, що входять в цей інтервал. Вони виглядають як важкі форшлаги в обох руках, у нижньому регістрі, з тягучими, важкими обертонами. Кластер охоплює 11 нот у правій руці та 12 (усе наповнення октави) у лівій – фізично складна для виконання конструкція. Кластери перестають бути «зручними», ідеться про використання пальців і долоні водночас, у складній конфігурації – необхідно вдаряти клавіатуру, врізатися в її поверхню. Тут немає ні сліду фортепіанної традиції, тільки експериментальні фарби й ефекти, зіграні або радше створені, новими техніками гри в музиці другої половини ХХ століття.

**Висновки.** Модернізація музичної тканини у фортепіанному мистецтві другої половини ХХ століття вирізняється пошуком нових технік звуковидобування, розробленням експериментальних, неспецифічних способів виразності, упровадженням новітніх прийомів гри тощо. Найяскравіше це проявилось у камерній музиці, де фортепіано виконує функції водночас сольного інструмента й основи ансамблю. Пошук нових засобів виразності ділився на два основні напрями – радикальний, де використовувалися всі конструкційні частини рояля, а також вводилися додаткові пристрої різної складності; та помірний, де головним завданням було максимальне використання клавіатури без додаткових пристосувань. Прикладом другого підходу є віолончельна соната № 3 Євгена Станковича, партія фортепіано в якій емоційно насичена, барвиста та наповнена багатою звукоколіристичною палітрою. У творі застосовані деякі нетипові риси фортепіанної фактури та нотного запису, що потребують особливого підходу до їх виконання. Цей твір є зразком пошуків новітніх виразних засобів на фортепіано в камерній музиці, а також важливим етапом авангардного мистецтва України у другій половині ХХ століття.

#### Література:

1. Асталаш Г. Скрипкова соната “Post scriptum” Валентина Сильвестрова в аспекті проблеми фортепіанної виразності. *Наукові записки*. Тернопіль, 2018. № 1 (38). С. 146–151.
2. Асталаш І. Триптих «На Верховині» Є. Станковича в аспекті темброво-коліристичного трактування фортепіанної фактури. *Українська музика*. Львів, 2019. № 1 (31). С. 96–101.
3. Головань Є. Новітні підходи до трактування фортепіано в камерно-ансамблевій творчості В. Сильвестрова (на прикладі циклу «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано). *Культурологічна думка*. Київ, 2021. № 20. С. 107–114.
4. Колісник О. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2017. 245 с.
5. Лісецький С. Євген Станкович. Київ : Музична Україна, 1987. 64 с.

6. Луніна Г. Нова форматність музики Євгена Станковича. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2012. № 4 (17). С. 43–54.
7. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано в камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 3. С. 129–133.
8. Станкович Є. Соната № 3 для віолончелі і фортепіано (ноти). Київ : Музична Україна, 1973. 15 с.
9. Чекан Ю. Євген Станкович: три штрихи до портрета. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2013. № 4 (21). С. 153–161.
10. Bunger R. *The Well-Prepared Piano*. Colorado Springs : Colorado College Music Press, 1973. 44 p.
11. Dianova T. *John Cage's Prepared Piano: The Nuts & Bolts*. Mutasis Books : Victoria, 2008. 177 p.
12. Fürst-Heidtmann M. *Das präparierte Klavier des John Cage*. Regensburg: Gustav Bose Verlag, 1979. 316 p.
13. John Cage: *Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950* / D.W. Patterson (ed.). Routledge, 2002. 288 p.

#### References:

1. Astalosh, H. (2018). Skrypкова sonata “Post scriptum” Valentyna Sylvestrova v aspekti problemy fortepiannoi vyrazovosti [Violin sonata “Post scriptum” by Valentin Sylvestrov in the aspect of the problem of piano expressiveness] *Naukovi zapysky. Ternopil. № 1 (38)*. P. 146–151 [in Ukrainian]
2. Astalosh, H. (2019). Tryptykh “Na Verkhovyni” Ye. Stankovycha v aspekti tembroyvo-kolorystychnoho traktuvannia fortepiannoi faktury [The triptych “On the Verhovina” by Y. Stankovich in the aspect of timbre and color interpretation of the piano texture] *Ukrainska Muzyka. Lviv. № 1 (31)*. P. 96–101 [in Ukrainian]
3. Golovan, I. (2021). Novitni pidkhody do traktuvannia fortepiano v kamerno-ansamblevii tvorchoosti V. Sylvestrova (na prykladi tsykladu “Drama” dlia skrypky, violoncheli ta fortepiano) [The latest approaches to the interpretation of the piano in the chamber-ensemble work of V. Sylvestrov (on the example of the cycle “Drama” for violin, cello and piano)]. *Kulturolohichna dumka. Kyiv. № 20*. P. 107–114 [in Ukrainian]
4. Kolisnyk, O. (2017). Movno-stylova samobutnist kamerno-instrumentalnoi muzyky Yevhena Stankovycha [Linguistic and stylistic originality of Yevhen Stankovych's chamber and instrumental music] : dys. ... kand. mystetstvoznav. : 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv. 245 p. [in Ukrainian]
5. Lisetskyi, S. (1987). Yevhen Stankovych [Yevhen Stankovych] Kyiv: Muzychna Ukraina. 64 p. [in Ukrainian]
6. Lunina, H. (2012). Nova formatnist muzyky Yevhena Stankovycha [The new format of Yevhen Stankovych's music] *Chasopys Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv. № 4 (17)*. P. 43–54 [in Ukrainian]
7. Riabukha, N. (2012). Zvukoobraz fortepiano u kamerno-instrumentalnii tvorchoosti V. Sylvestrova [The sound image of the piano in the chamber-instrumental works of V. Sylvestrov] *Vistnyk KhDADM. № 3*. P. 129–133 [in Ukrainian]
8. Stankovych, Ye. (1973). Sonata № 3 dlia violoncheli i fortepiano (Noty) [Sonata №3 for cello and piano]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 15 p.
9. Chekan, Yu. (2013). Yevhen Stankovych: try shtrykhy do portreta [Yevhen Stankovych: three touches to the portrait]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho. № 4 (21)*. P. 153–161 [in Ukrainian]
10. Bunger, R. (1973). *The Well-Prepared Piano* (1981 ed.). Colorado Springs: Colorado College Music Press. 44 p. [in English]
11. Dianova, T. (2008). *John Cage's Prepared Piano: The Nuts & Bolts*. Mutasis Books : Victoria. 177 p. [in English]
12. Fürst-Heidtmann, M. (1979). *Das präparierte Klavier des John Cage*. Gustav Bose Verlag : Regensburg. 316 p. [in German]
13. Patterson, D.W. (2002). *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950*. Routledge. 288 p. [in English]