

УДК 78.071.1(477:785.1)

Євгенія Сіренко

## “ЕПІЛОГИ” ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА: ВІД НАЗВИ ДО ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПЦІЇ

**Анотація.** Розглядається твір видатного українського композитора сучасності Євгена Станковича – Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано “Епілоги” (2007). Висвітлено історію створення та прем’єрні виконання твору, ідейно-образний зміст, драматургічний задум та складну композиційну структуру. Аналізуються різноманітні жанрові поєднання, трактовка тембрів та специфіка стилістичного рішення.

**Ключові слова:** конфлікт, образ, тембр, скрипка, віолончель, фортепіано.

**Анотация.** Рассматривается произведение выдающегося украинского композитора современности Евгения Станковича – Трио для скрипки, виолончели и фортепиано “Эпilogи” (2007). Раскрыта история создания и премьерных исполнений произведения, идейно-образное содержание, драматургический замысел и сложная композиционная структура. Анализируются разнообразные жанровые соединения, трактовка тембров и специфика стилистического решения.

**Ключевые слова:** конфликт, образ, тембр, скрипка, виолончель, фортепиано.

**Summary.** The artwork of outstanding modern Ukrainian com-

poser Yevhen Stankovych – “Epilogues” (2007), a trio for violin, cello and piano is reviewed in this article. The trio was created especially for “Griffon”, a performing ensemble from Canada, that presented this work for the first time to the public in Canada, the US and Ukraine. “Epilogues” is a vivid example of recent years’ composer’s style, but also it outlines a number of new tendencies in his work. This complex musical composition contains a variety of images, genres and styles. Here one can find a delicate lyrics, thoughtful recitatives, expression, dramatic effect and invincible “Declaration” embodied in the imitation of bells sound at the end of the trio. It is nonconventional cycle of chamber genre trio; this composition consists of one part and contains features of instrumental poem with elements of variation, cross-cutting direction and aspiration to integrity of the musical exposition. This particularly confirms some compositional trends, typical for Stankovych works of the last decade. Atypical and new is the dramatic idea of displacing lyrical image, gradually but irreversibly general direction goes “from lyrics to tragedy”. Also the interpretation of voices in the trio, their image differentiation is individual. The excellence and professionalism of Yevhen Stankovych composer work truly amazes in the trio “Epilogues”.

**Keywords:** conflict, character, tone colour, violin, cello, piano.

Дослідження новітніх опусів провідних вітчизняних композиторів залишається **актуальним** для сучасного музикознавства. Серед найактивніших українських авторів у сфері скрипкової музики вирізняється Євген Станкович, чії твори останніх років (Сьома камерна симфонія, Другий скрипковий концерт, “Дотик янгола” та інші) суттєво розширюють і збагачують загальний жанровий простір. Аналітичному розгляду деяких з цих творів присвячено публікації І. Коханик, Ю. Чекана, Г. Луїної [1; 3; 4]. Водночас скрипкові твори “малої форми” Є. Станковича, особливо написані в останні роки, залишаються поза увагою вітчизняних музикознавців. **Метою** статті є комплексний розгляд фортепіанного тріо “Епілоги” з погляду його жанрової та художньої специфіки.

У творчій практиці Є. Станковича доволі часто виникають ситуації написання музики “на замовлення”, індивідуального виконавця або ж цілого колективу. Часто такі пропозиції надходять з-за меж

України, від іноземних музикантів. Не є винятком Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано “Епілоги” (2007), написане композитором на замовлення канадського виконавського колективу “Griffon”, яке і представило вперше твір публіці Канади, Сполучених Штатів Америки та України.

“Епілоги” — це зразок пізнього стилю Є. Станковича, із типовими для багатьох творів композитора останніх років рисами. Видатний за художніми характеристиками, цей твір накреслює й ряд нових тенденцій у творчості композитора. Емоційно насичений та глибокий за змістом опус має у собі виняткове образне, жанрове та стилістичне розмаїття. Широка шкала смислових градацій демонструє споглядальні та медитативні образи, ніжно-просвітлену лірику, вдумливі речитативи, експресивні сплески та драматичні афекти й навіть переможно-піднесену “декларацію”, яку втілено в імітації звучання дзвонів наприкінці твору.

Розглядаючи жанрову належність і особливості

композиції “Епілогів”, Г.Луніна, аналізуючи твір у вступному слові до нотного видання, зазначає: “Це поема-балада з наскрізним розвитком” [3, 8]. Слід зауважити, що жанр фортепіанного тріо не вперше представлений у творчості Станковича (раніше було створено фортепіанне тріо “Музика рудого лісу” (1992), але його трактування тут глибоко індивідуальне. На відміну від типової для класичної традиції циклічності камерного жанру тріо, спостерігаємо тут одночастинну будову з рисами інструментальної поеми, в якій виразними є елементи варіаційності й розробковості, але водночас музично-драматургічний розвиток твору має наскрізне спрямування. Саме це підтверджує певні композиційні тенденції, що стали властиві творам Є. Станковича останнього десятиліття: взаємопроникнення ознак різних типів структур, монологічність як основа художнього задуму та тяжіння до цілісності музичного викладу.

Роль кожного з інструментів складу фортепіанного тріо також переосмислена порівняно з жанровою традицією. Передусім важливим стає образно-рольовий принцип, заснований на чіткій тембровій диференціації.

“Епілози”, на перший погляд, — узагальнена назва, яку можна було би сприймати як достатньо типізовану й навіть формалізовану, але зазвичай робота композитора з “іменами” власних творів, той явний чи прихований зміст, який він вкладає у назви своїх творів, може слугувати допоміжним засобом у намаганні точніше визначити конкретний художній зміст.

Відкриває Тріо тиха споглядальна тема-А в партії фортепіано. Її одноголосний виклад у середньому регістрі й гострий штрих кожного звуку на незмінній педалі відтворюють ефект автентичного звучання дрімби. Мелодичний малюнок теми має доволі вузький діапазон і закріплює стійке звучання G-dur і загальний пасторальний настрій. Згодом у стійку консонансну канву починають вплітатись дисонансні вкраплення зменшених квінт та підключається нова тембрально-мелодична лінія (віолончель), яка не припиняє неспішного, дещо відстороненого розгортання фортепіанної теми. Образну сферу віолончельної партії можна віднести до глибокого та емоційно виразного монологу-розповіді (тема-В), який занурює слухача у плин вокальної, можливо романсової лірики. Це і є типовий для скрипкових творів композитора канти-

ленний тематизм, розгорнутий у монолог широкого дихання, що зазнає в подальшому розвитку численних мелодичних модифікацій. Вступ скрипки в високому регістрі (т. 16) народжує нову пристрасну та виразну монологічну тему-С, яку в образно-драматургічному сенсі можна трактувати як першу появу “ліричного героя”. Струнні інструменти вимальовують дві різні образні сфери — виважено-стриману та емоційно-пристрасну, проте між ними відчувається інтонаційний зв’язок і спорідненість через особистісне начало. Це можна трактувати як розділені в часі реакції людини на певні події, одна — спонтанна, безпосередньо наближена, а друга — реакція-спогад.

У наступному епізоді експозиційного розділу (т.22) на перший план виходить нова лірична тема-Д у партії віолончелі, яка звучить як пронизливий спогад про щось дуже світле й ніжне. Мелодичні контрапункти скрипки і фортепіано в тональності fis-moll, загальний рух усіх голосів, включно з партією фортепіано, можна порівняти з тотальною нескінченністю мелодійного руху Г.Малера. Середній фрагмент епізоду, Quasi cadenza (т.31), знаменує появу нової, відмінної від попередніх, образності, що постає в коротких каденційних репліках скрипки. Цей образ символізує народження руйнівної сили, позначає старт процесу подальшого знищення ліричної образності, проте тут він має характер лише тривожного передчуття неминучої загрози. Інтонаційно каденція скрипки споріднена з віолончельною темою-Б і проростає з попереднього віолончельного та скрипкового музичного матеріалу. Завершальний фрагмент епізоду знаменує скорочене проведення скрипкою теми-D1 в h-moll, у високому регістрі та в динаміці f, проте авторська вказівка molto cantabile зберігає “недоторканим” експонований раніше ніжно-просвітлений стан.

Черговий епізод (т. 40) позначає початок нової, розробкової фази “Епілогів” і поєднує в собі різні фактурно-стилістичні прийоми. Тут розпочинається поступове, але невідворотне витіснення ліричної образної сфери. Епізод відкриває багатопластове звучання двох рівноправних фактурних ліній — акордовий виклад теми-А у фортепіано та короткі елементи цієї ж теми в партіях струнних. Їх гармонічний виклад, цікаве темброве рішення створюють яскравий виконавський ефект. Другий фрагмент епізоду (т. 43) має поліфонічну структуру і уособлює в собі поєднання декількох тем і станів,

як відлуння початку твору. Розвиваючись, усі тематичні лінії досягають кульмінації (т. 51), яка стає початком нового розробкового епізоду.

Він постає розгорнутим кульмінаційним проведень і затвердженням пристрасної ліричної образної сфери твору, всередині якого вже чітко присутній “чужий”, зловісний образ, що втілений, знову ж таки, в невеличкій каденції. Початкова тема епізоду (тема-Е) сприймається як нестримний потік відкритої та романтичної лірики, в який додаються щемливі “нотки” дуже особистих одкровень, уривки сокровенної сповіді (тут композитор використовує тріоль як особливий засіб втілення важливої образної інформації). Основна, скрипкова тема цього епізоду інтонаційно споріднена із першою скрипковою темою-В1 і підсилена в партії віолончелі. Бурхливий, насичений фортепіанний супровід цього фрагменту набуває широкого трирядкового написання. Раптом мелодичний розвиток різко уривається, і твір продовжує черговий міні-розділ (т. 66) *Quasi cadenza, molto rubato*. Тепер це вже не тривожне передчуття загрози, а однозначний “ультиматум долі”. Він формується із окремих, що змінюють одна одну, невеличких реплік усіх трьох інструментів, а основою для їх проведення стають довгі та гармонічно-напружені акорди фортепіано та довгі трелі струнних інструментів. Останній фрагмент цього епізоду (т. 70) органічно проростає з попереднього каденційного і поєднує в собі продовження деяких попередніх мелодичних ліній, проте й він різко уривається, залишаючи після себе відчуття недовомовленості.

Епізод-Г (т. 72) будується на появі нової танцювальної теми та зіставленні різноманітних образних варіантів попереднього музичного матеріалу. Ключове значення тут має синкопований ритм танцювальної теми, який поступово буде розростатись у всіх можливих напрямках — кількісно, фактурно та динамічно. Як наслідок, постають дві паралельні образні лінії — танцювальна та драматична. Потому розвиток одразу ж перемикається в інший змістовий план, у сферу напруженої лірико-драматичної образності. Головним тематичним і смисловим акцентом тут є нова скрипкова тема, що поєднує в собі інтонації двох попередніх, найбільш рельєфних ліричних тем твору — E2 (тт.74–76) та D2 (тт.75–77). Її динаміка *ff*, виразні акценти, драматичні інтонації в складних ритмічних поєднаннях підносять це проведення на дуже високий

рівень емоційного напруження. Через незначне уповільнення темпу звучить тиха й ніжна тематична ремінісценція лірично-просвітленої теми (тема-D) як нагадування минулих, попередніх емоцій (*Meno mosso*) (сам автор називає цей момент “переключенням”). У наступному, ще більш притишеному фрагменті (т. 82), віолончель далі розгортає тему-D2, а другим голосом викладаються перевтілені у світлу й ніжну скрипкову лірику інтонації віолончельної теми-монологу початку твору, що стає останньою повноцінною появою просвітленої образності в Тріо.

Внутрішню гармонію ліричного епізоду порушує наступний контрастний фрагмент (т. 85), якому властива певна відстороненість, якась споглядальність внутрішнього психологічного “пейзажу”. У звучанні струнних виникає темброва імітація стародавньої ліри, що породжує алузію народного музикування-роздуму. Як спогад наприкінці фрагменту в голосах усіх інструментів по черзі проводиться короткий початковий елемент вдумливого віолончельного монологу (т. 93), що сприймається як повне, остаточне “розчинення” ліричного, особистісного.

Наступний епізод започатковує драматургічний злам твору, коли музичний простір повністю поглинає агресивно-драматичний образ, в основі якого мелодичні, ритмічні, фактурні та образні перевтілення початкової теми-А та віолончельного монологу (т. 94). Надзвичайно важлива роль у цьому процесі надається ритму. Невеличкі репліки *pizzicato* та флажолетів струнних інструментів зберігають інтонаційну спорідненість із певними елементами віолончельного монологу, але штрихове вирішення їх виконання стає ознакою “омертвіння” інтонаційної матерії та “дематеріалізації” звуку. Проведення всіх мелодичних ліній досягає першої кульмінаційної вершини у т. 104, яку втілено в танцювальній темі. У поліфонічному проведенні вона перетворюється на зловісний образ незворотності, якоїсь нищівної та безжальної зовнішньої сили. В цілому весь цей епізод має дуже напружене та драматично-загрозливе звучання, яке сягає другої кульмінації (111 т.), що започатковує останній, заключний розділ твору.

Його відкриває епізод, що стає кінцевим втіленням образу руйнівної та всепоглинальної сили. Збагачений інваріант танцювальної теми, викладений у фортепіано паралельними акордами, можна

порівняти із зображенням несамовитого язичницького дійства. Одночасно із цим звучать струнні репліки, які постійно “набирають обертів” і доходять до межі граничного афекту. Середнім фрагментом епізоду (т. 116) стає друга і остання у творі тиха ремінісценція минулого (момент переключення, як визначив композитор), і в ній — як згадка — з’являється споглядально-медитативний початковий образ твору, початкова ідея, що не передбачала загрози своєму існуванню і що фактично “вмирає” у сухому тембрі *pizzicato*.

Останній драматичний фрагмент епізоду (т. 119) набуває неймовірної потужності та напруження. Початковий образ вдумливого і зосередженого віолончельного монологу (тема-В) через складний шлях мелодичного розвитку і розгорнутих трансформацій витісняється і набуває неймовірних і вражаючих масштабів. Він перестає бути зосередженим роздумом “усередині самого себе”, а звучить як вирок долі чи вирок самому собі, як втілення біблійного образу трагічної “приреченості людини на життя”.

Величний октавний виклад початкового тематичного зерна віолончельного монологу в партії фортепіано має граничну загальну динаміку *fff* та величезний діапазон трьох октав, який невпинно розширюється. Відповіддю цим розгорнутим фортепіанним реплікам стають мелодичні елементи всіх початкових тем, що звучать у натужних, важких у своєму піднесенні, “повзучих” пасажах у віолончелі та скрипки. Гострі акценти та натужні *glissando* (такий прийом вже використовувався раніше й у цьому проведенні має найповніший виклад) постають як символ неможливості досягнення кінцевої мети, переродившись із допоміжного засобу виразності на основний. Розростаючись в діапазоні, динаміці та тривалості, обидві тематичні лінії досягають своєї вершини. Репліки струнних різко уриваються, а останній фортепіанний акорд затихає протягом двох тактів і переводиться у фінальний розгорнутий “алілуйний” трізвук *C-dur*, але обтяжений обома ввідними звуками до тоніки, що звучать в партіях струнних голосів. Це стає завершенням попереднього і початком останнього розділу Трію — коди.

Саме тут відбувається повне “перезатвердження” початково нейтральної споглядальної теми-А у вигляді непереможної сили. В партії фортепіано панує просвітлене її проведення в імітаційному

варіанті звучання дзвонів, яке набуває пафосного, імперативного й безкомпромісного характеру. Але кода ускладнена дисонансним звучанням гармонічних паралелізмів, ладовим конфліктом *C-dur*’ної тоніки та низького VI ступеня. Супроводом до цих “переможних” дзвонів стають алеаторичні репліки струнних в динаміці *ff*, в яких вгадуються початкові елементи віолончельного монологу. І саме таке хаотичне, неконтрольоване та натужно-діатонічне звучання інтонацій монологу віолончелі свідчить про повну перемогу долі над особистістю, про повне підкорення, зруйнування та поглинання особистісного первня і апофеоз зовнішньої руйнівної сили.

Отже, Трію Євгена Станковича “Епілоги” — глибокий і складний твір, що вражає художньою силою та самобутньою образно-драматургічною концепцією. З одного боку, ми бачимо типові для багатьох скрипкових творів Станковича риси, а з іншого боку, на себе звертають увагу нові творчі тенденції. До вже традиційних (для автора) композиторських рішень можна віднести монологічність, поемність, одночастинність твору, поєднання різних образних планів, жанрово-інтонаційних витоків, стилістичних прийомів, специфічне структурне вирішення та ін., а ось доволі нетиповим і новим виявляється драматургічний задум, а саме: поступове, але повномасштабне й незворотне витіснення ліричної образної сфери протягом твору, загальний рух “*від лірики до трагедії*”. Сам композитор трактує таку нехарактерну, нетипову образно-інтонаційну будову твору як підсвідомий крок, як власний тогочасний стан або, можливо, певне передчуття. При прослуховуванні та аналізі твору з погляду його образного наповнення стає можливим сприйняття “ліричного героя” як молодої особи, а витіснення ліричного первня можна трактувати як неминуче “проживання молодості”, як протиставлення одвічних прагнень людини до щастя та невпинності чи неблаганності часу й плину життя, як перехід в інший етап зрілості або ж навіть старіння.

Твір належить до камерної жанрової сфери і є фортепіанним тріо, що має, як уже зазначалося, яскраво виражене індивідуальне трактування. Тут відсутня традиційна циклічність, але наявні прикмети Є. Станковичу тенденції останнього десятиліття: тяжіння до цілісності музичного викладу, в основі якої постає монологічність як основа художнього задуму та взаємопроникнення ознак різних структур. Одночастинна будова твору має

риси поеми, елементи варіаційності, розробковості та наскрізний розвиток. Як це властиво більшості скрипкових творів композитора великої будови, *форма твору* може мати декілька трактувань. Нами представлені два варіанти: тричастинна побудова, що складається з експозиційного, великого розробкового розділів та завершення-коди, і також віднайдена і сформульована самим Є. Станковичем форма-“ланцюг”, що будується з ряду поєднаних між собою епізодів і коди. Саме цей варіант формотворення стає пріоритетним для багатьох скрипкових творів композитора.

Тріо “Епілоги” — це сучасний авторський “жанр-програма”, де вже в самій назві постає закладений композитором *ідейний комплекс* твору. Як відомо, епілог означає пост-дію, а обрана композитором множинність “сценаріїв” цієї постдії (“Епілоги”) вказує, як мінімум, на дві ідеї твору:

1) реакція на щось суттєве, що вже сталось, відбулось і мало велике значення, що потребує довгого осмислення, рефлексії, роз’яснення;

2) сукупність таких реакцій, низка станів, що відтворюють фатально-зумовлений перебіг життєвого процесу.

Так само, як і в поемі “Присвячення” для скрипки і фортепіано (2006), композитор не декларує конфлікт і не прагне його подолання, але виносить його за межі нотного тексту. Саме тому, можливо, побудова твору на мікро- (інтонація — мотив — тема) та макро- (фрагмент — епізод — розділ) рівнях спирається на періодично повторювану *композиційну модель*, що складається з двох нерівнозначних фаз: 1-а — лаконічне експонування — констатація, даність, зачин (власне, *подія*); 2-а — тривалий розвиток, щоразу більш інтенсивний (черговий її *епілог*).

Яскраво індивідуальною є трактування тембрів у складі тріо, їх певна диференціація та належність до окремих образних сфер. Можна зазначити, що в переважній більшості струнні інструменти в “Епілогах” представляють ліричну та особистісну образні сфери, які протиставляються узагальненій, зовнішньо-індиферентній сфері, втіленій в партії фортепіано. Такий висновок можна зробити, передусім, на основі аналізу мелодичного матеріалу, який притаманний тій чи тій інструментальній партії, а також виходячи із способу його викладу. Найчастіше між скрипковою та віолончельною партією спостерігається образно-інтонаційний зв’язок,

і обидва голоси часто постають у тематичному діалозі-контрапункті, рідше в каноні, тоді як партія фортепіано переважно виступає або самостійно та досить відокремлено в образно-інтонаційному сенсі, або ж, рідше, відіграє супровідну роль. Також вона може поєднувати обидві функції. Можна говорити й про те, що *художня роль скрипки* в цьому творі — провідна, бо саме в скрипковій партії відбувається зосередження найбільш “структурованого” ліричного тематизму та спостерігається концентрація суб’єктивно-емоційної сфери. Натомість партія віолончелі, не зважаючи на спорідненість її тематизму та образної належності із скрипковими аналогами, більшою мірою наділена вдумливими, філософськими, наче відмежованими у часі образами-реакціями, які втілюють об’єктивний погляд згори. І саме це дає нам можливість трактувати віолончельний тембр як дещо відсторонений у часі голос “*альтер его*” *ліричного героя*.

Мелодична та образна основа твору представлені в експозиційному розділі тріо (тт. 1–39). Найпершою постає фортепіанна тема-А, що імітує звучання дрімби. Ця тема має фольклорну інтонаційну основу та втілює народність як образ зовнішнього світу. Їй властивий вузький діапазон, діатонічність і первинна простота, яку досить скоро “затмарюють” елементи “непростого” — півтони, мажоромінольні ладові коливання та хроматичні інтервали.

Другою тематичною основою “Епілогів” є віолончельний монолог ліричного характеру — тема-В, яка проводиться паралельно із темою фортепіано і втілює обмірковану, відкладену в часі “реакцію пам’яті” на певні події. Глибока змістовність, вистражданість, закладені в цей монолог, постають контрастом до медитативності та беземоційності фортепіанної теми. І третя, найяскравіша, в емоційному плані, тема-С постає в скрипковій партії, що, як уже зазначалось, презентує ліричну образність і сферу особистісного. Вона вривається, як властива молодості безкомпромісна маніфестація почуттів, у попередній неквапливий розвиток.

Взагалі, драматургічно-інтонаційною *ідеєю твору* є ускладнення простого, руйнування монолітного та спростування однозначного, і це відчутно вже з перших тактів, коли діатоніка на початку обтяжується хроматикою, лірика витісняється дієвістю, медитативність — процесуальністю, а простота переростає у фінальні “багатозначні”: чи то апофеозні, чи то поховальні дзвони. Цей про-

цес, більшою чи меншою мірою, спостерігаємо на всіх етапах розвитку, й на мелодичному рівні він утілюється завдяки використанню хроматизмів і дисонансних стрибків у межах початкового діатонічного звукоряду; на ладовому рівні відбувається “закаламутнення” мажору чужорідними “мінорними” ступенями; на рівні фактури на перший план виходять трель і глісандо як прийоми втілення звукової нестійкості. Доповнюють картину періодичні втрати опорних звуків, аж до повного мелодичного “розповзання”, відсутність тривалих мелодичних побудов монообразної природи, їх різке переривання, посилення і перевага синкопованої ритмічної організації над силабічною.

*Стилістичні прийоми*, використані автором, також мають широкий спектр. Звернення до фольклору полягає у застосуванні звичного для композитора переінтонування у стилі народної мелодики, наслідування певних ритмів, інтонацій, а також спостерігаються елементи тембрової імітації українських народних інструментів — дрімби, цимбал (можливо, й ліри). Показово, що ці тембри наділені контрастними образними тлумаченнями: дрімба — одиничне, медитативне, цимбали — множинне, драматично-загострене. Загалом ж, у цьому творі використання фольклору має незвичне та нетрадиційне смислове наповнення. Тут фоль-

клор виступає не як образ “народу”, гармонізований із образом героя, а як один із художніх засобів відтворення загрозливої, нездоланної зовнішньої сили. Таким чином, “фольклор” (особливо танцювальна сфера) втілює об’єктивне, “фатумне” і протиставляється ліриці як втіленню суб’єктивного, людського.

**Висновки.** Елементи “класичного” композиторського письма чергуються в Трію із виразними колористичними ефектами, а лірично-просвітлені романсові оповіді контрастують і взаємодіють із загостреним драматичним дійством. Окрім складності ідейного задуму Трію, множинності “стереосвіту” образів і варіантів їх взаємодії, вражає висока майстерність і професійність самої композиторської роботи Є. Станковича.

Своєрідним “мегамістом” “Епілогів” можна вважати констатацію вічно-трагічного, свідоме переростання ліричного монологу в філософсько-драматичний, двозначний в емоційному та етичному сенсі фінал, театралізацію певних суто музичних інструментальних образів через темброві прийоми “прямої” семантичної дії (передусім глісандо). Все це в комплексі сприймається як можливий “пролог” до нового творчого етапу індивідуально-стильової еволюції Є. Станковича.

#### Література:

1. *Зинькевич Е. С.* О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич / Е. С. Зинькевич. – Нежин : Издатель ЧП Лысенко М. – М., 2012. – 312 с.: ил.
2. *Коханик И.* Некоторые черты индивидуального стиля Е. Станковича (гармония как стилиевой фактор) / И. Коханик // Исторические и

- теоретические проблемы музыкального стиля: Тематический сборник научных трудов / Киевская государственная консерватория. – К., 1993. – С. 87–102.
3. *Луніна А.* Вступне слово / А. Луніна // Камерно-інструментальні твори Є. Станковича. – К.: Муз. Україна, 2013. – 304 с.