

УДК 785.7

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-19>**Олена ЗІНАКОВА,**

orcid.org/0000-0002-5674-8494

аспірантка творчої аспірантури

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової,
викладач відділу камерного ансамблю та концертмейстерства
Одеського державного музичного ліцею імені П.С. Столярського
(Одеса, Україна) lenazinakova90@gmail.com**СЕМАНТИКА КАМЕРНОСТІ В ТВОРЧОСТІ ОДЕСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ:
СОНАТНІ ЦИКЛИ Я. ФРЕЙДЛІНА ТА О. ТОМЛІОНОВОЇ**

Постановка проблеми обумовлена тенденцією камернізації як однієї із характерних рис сучасного композиторського мислення. Тлумачення поняття камерності втрачає однозначність якості домашнього/салонного музикування і постає особливим смисловим виміром, семантичною установкою музичного сюжету. **Метою роботи** є розгляд камерно-ансамблевої творчості представників одеської композиторської школи; проведено порівняльний аналіз інструментальних сонат Яна Фрейдліна («Соната в трьох листах» для скрипки та фортепіано) та Олени Томліонової (Соната №2 для скрипки та фортепіано) з метою виявлення проявів художньої спадкоємності та авторської індивідуальності у розвитку композиторських стилів. **Методологія роботи** поєднує аналітичний, історичний, культурологічний, виконавсько-текстологічний методи дослідження. **Новизна роботи.** Вперше камерно-інструментальна творчість одеських композиторів Я. Фрейдліна та О. Томліонової розглядається в річищі різних підходів до семантики камерності та створенні власних авторських «художньо-смислові світів» у відтворенні музичної ідеї твору. **Висновки.** Композитори дотримуються однакових дуєтних складів, створюючи в ансамблевій фактурі умови рівноправного інструментального діалогу; обирають для своїх композицій тричастинну циклічну форму; надають сонатам програмності, спрямовуючи увагу виконавців та слухачів до розвитку сюжетної драматургії, проте знаходять різні підходи до втілення семантики камерності: в творі Яна Фрейдліна «Соната в трьох листах» самодіалог героїні демонструє глибоке занурення до складних, болючих психологічних станів конкретної людини, викликаних трагічними обставинами її життя; Сонаті О. Томліонової властива більша узагальненість – боротьба добра та зла, прагнення до «світової гармонії» та неможливість її досягнення; дотримуючись традиційних жанрових канонів камерно-ансамблевої сонати, створюють особистісно-авторські «художньо-смислові світи» з унікальними виразово-стильовими засобами.

Ключові слова: одеська композиторська школа, семантика камерності, сонатна творчість Я. Фрейдліна та О. Томліонової, камерно-ансамблеве виконавство.

Olena ZINAKOVA,

orcid.org/0000-0002-5674-8494

Postgraduate Student at the Chamber Ensemble Department

Odesa National Academy of Music A.V. Nezhdanova,

Lecturer at the Chamber Ensemble and Concertmaster Department

Odesa State Music Lyceum P.S. Stolyarsky

(Odesa, Ukraine) lenazinakova90@gmail.com

**THE SEMANTICS OF CHAMBERLINESS IN THE WORKS OF ODESSA
COMPOSERS: SONATA CYCLES BY J. FREIDLIN AND A. TOMLYONOVA**

Research objective. The relevance of the work is due to the tendency of chamberization as one of the characteristic features of modern composer thinking. The interpretation of the concept of chamberiness loses the unambiguity of the quality of home/salon music making and appears as a special semantic dimension, a semantic setting of a musical plot. **The purpose of the work** is to consider the chamber-ensemble work of representatives of the Odessa school of composers; a comparative analysis of the instrumental sonatas of Jan Freidlin ("Sonata in Three Sheets" for violin and piano) and Elena Tomlyonova (Sonata No. 2 for violin and piano) was carried out in order to identify manifestations of artistic continuity and authorial individuality in the development of compositional styles. **The methodology** of the work combines analytical, historical, cultural, performance-textological research methods. **The novelty of the work.** For the first time, the chamber-instrumental work of Odessa composers J. Freidlin and O. Tomlyonova is considered in the context of different approaches to the semantics of chamberiness and the creation of their own author's "artistic and semantic worlds" in the reproduction of the musical idea of the work. **Conclusions.** Composers follow the same duet compositions, creating conditions for an equal instrumental dialogue in the ensemble texture; choose a three-part cyclical form for their

compositions; give the sonatas programs, directing the imagination of the performers and listeners to the development of plot drama, but find different approaches to embodying the semantics of the chamber: in Jan Freidlin's work "Sonata in Three Letters", the heroine's self-dialogue demonstrates a deep immersion into the complex, painful psychological states of a specific person, caused by tragic circumstances her life; O. Tomlyonova's sonata is characterized by greater generalization – the struggle between good and evil, the desire for "world harmony" and the impossibility of achieving it; adhering to the traditional genre canons of the chamber-ensemble sonata, they create personal and authorial "artistic and meaningful worlds" with unique expressive and stylistic means.

Key words: Odesa school of composers, semantics of chamber music, sonatas by J. Freidlin and O. Tomlyonova, chamber ensemble performance.

Постановка проблеми. Однією з характерних рис сучасного композиторського мислення є тенденції камернізації музичної творчості, що простежується в різноманітних жанрах та свідчить про те, що ідейний масштаб твору, глибина авторського замислу не зумовлюється об'ємом композиції. До того ж теми та проблематика, які є прерогативою саме камерної музики (наприклад, тема самотності людини в оточуючому світі, складні психологічні стани) частіше стають предметом уваги сучасних композиторів, працюючих в самих різних жанрах.

Ми фокусуємо увагу на творчості одеських авторів, яскравих представників одеської композиторської школи, які збагатили українське музичне мистецтво новими жанрово-стильовими рисами, зокрема, Яна Фрейдліна та Олени Томльонової.

Розквіт одеського періоду творчості Яна Фрейдліна припадає на 70–80 роки ХХ століття; в цей період він очолює теоретичний відділ Одеської середньої спеціальної музичної школи імені П.С. Столярського, викладає теорію музики та композицію. На той час в його класі, поряд з іншими майбутніми композиторами, навчалася талановита учениця – Олена Томльонова. З глибокою повагою та задоволенням згадує композиторка перші кроки свого творчого шляху під керівництвом Яна Фрейдліна: творчу свободу, можливість знайомитись з кращими зразками сучасної музики, а також слухати свою музику у виконанні видатних музикантів. Фундаментальні традиції та майстерність композиторської школи, високі художні критерії, прагнення до досягання широкого кола музичних жанрів – всі ці риси О. Томльонова повністю реалізувала в своїй подальшій творчості.

Треба відзначити, що сама О. Томльонова багато років працювала в Одеській середній спеціальній музичній школі імені П. Столярського, продовжуючи педагогічні традиції свого вчителя та дбайливо виховуючи кожну творчу індивідуальність.

Одеська композиторська школа відома численною кількістю талановитих митців, кожен з яких створив свій яскравий індивідуальний компози-

торський стиль, водночас одеська композиторська школа постає цілісним культурним явищем, в якому органічно поєднуються традиції й новаторство, минуле й майбутнє.

Метою роботи є розгляд камерно-ансамблевої творчості яскравих представників одеської композиторської школи, які збагатили українське музичне мистецтво новими жанрово-стильовими рисами. Проводиться порівняльний аналіз інструментальних сонат Яна Фрейдліна («Соната в трьох листах» для скрипки та фортепіано) та Олени Томльонової (Соната № 2 для скрипки та фортепіано) з метою виявлення проявів художньої спадкоємності та авторської індивідуальності у розвитку композиторських стилів.

Новизна роботи. Вперше камерно-інструментальна творчість одеських композиторів Я. Фрейдліна та О. Томльонової розглядається в річищі різних підходів до семантики камерності та створенні власних авторських «художньо-сміслові світів» у відтворенні музичної ідеї твору.

Виклад основного матеріалу. В дослідженнях музикознавства, які присвячені музичному мистецтву кінця ХХ – початку ХХІ століть, досить часто використовується теза щодо домінування тенденції *камернізації* композиторського мислення в сучасну епоху. Ця теза підкреслюється і композиторською практикою останніх десятиліть, котра демонструє можливість втілення масштабних задумів, глибоких філософських ідей не тільки в великих симфонічних творах, але й в досить невеликих за об'ємами творах в межах камерних жанрів. До того ж існує велика кількість тем, таких як, наприклад, особисті проблеми людини, складні психологічні стани та внутрішні конфлікти людини, які найбільш переконливо виражаються через жанри камерної музики.

Поняття камерності вже давно втратило свою однозначність якості домашнього чи салонного музикування; з точки зору науковців: «камерність як особливий смисловий вимір, окрема семантична установка інструментально-ансамблевих жанрів, за своїм соціокультурним походженням пов'язана з різними жанровими першоосновами, що обумовлює відповідні розрізнення семантич-

ного та психологічного рівнів, художнього змісту та форми творів, виконавських засобів інструментальної виразовості. Смыслові ознаки камерності, народжені бароковою епохою, існують в якості генетичного «ядра» у різновидах камерно-ансамблевої творчості і, доповнюючись новими якостями, притаманними кожній наступній історичній епосі, не втрачають своїх специфічних першоджерел, поєднуючи: побутово-тривіальне – піднесено-сакральне, аматорське-ігрове – професійно-виконавське, камерно-інтимне – концертно-над-емоційне» (Повзун, 2018: 6).

В процесі історичного розвитку камерні жанри набули нових якостей, які дозволяють їм бути універсальними за можливостями втілення самих масштабних та амбіційних ідейних задумів композиторів. Одеська композиторська школа відома творчими досягненнями великої кількості митців, які створили свої особисті «жанрово-стильові світи».

В межах даної статті здійснена спроба на музичному матеріалі двох інструментальних сонат видатних одеських композиторів Я. Фрейдліна та О. Томльонової, написаних для однакового інструментального складу – дуету скрипки та фортепіано, проаналізувати різні підходи до поняття змісту камерності: «Соната в трьох листах» Я. Фрейдліна є самодіалогом героїні, що демонструє глибоке занурення у власний емоційний світ, сповнений трагізму та безвиході; Соната О. Томльонової постає діалогом з Вищим, виходом за межі власних почуттів у світло сакрального знання.

Представляється цікавим звернути увагу на твори цих композиторів маючи на увазі те, що А. Томльонова навчалася в класі композиції Я. Фрейдліна в Одеській спеціальній музичній школі ім. проф. П.С. Столярського. «Ми були абсолютно щасливі діти, тому що попали до Я.М. Фрейдліна. Нам була дана колосальна свобода, і нам показували такі твори в радянські часи, яких ніхто і ніколи не грав – це було велике щастя», – згадує О. Томльонова в інтерв'ю 27.03.2014 року, яке вона дала А. Кравченко.

Камерність як провідний засіб художнього мислення відчувається в усіх камерних творах Я. Фрейдліна, різноманітних за складами: в тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано, в сюїті «Лісові картини» та в «Сонаті в трьох листах» для скрипки та фортепіано, Сонаті для віолончелі та фортепіано, в «Готичних вітражах» для шести виконавців (флейти, фортепіано та струнного квартету).

«Соната в трьох листах» для скрипки та фортепіано Я. Фрейдліна, написана в 1985 році, одразу

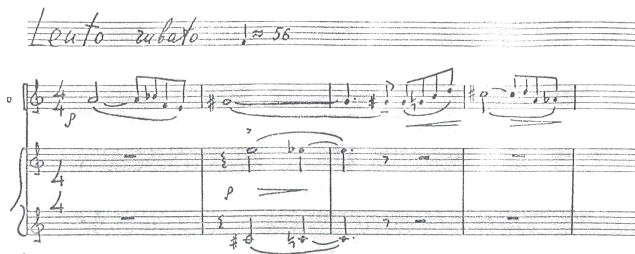
набула популярності серед виконавців і досі продовжує звучати на філармонійних та концертних сценах. В основу сюжету «Сонати в трьох листах» покладена ідея новели Анрі Барбюса «Ніжність», невеликою за формою, але надзвичайно психологічно-глибокою за змістом – життєва історія про безнадійну любов. Це п'ять листів жінки до свого коханого, з яким вона була вимушена розлучитися. Ці листи герой твору отримує поступово: на другий день після розлучення, через рік, через п'ять років, останній – ще через декілька років. І тільки з останнього листа, написаного, як потім стає відомим, одночасно з першим, він дізнається, що його коханої вже 20 років немає серед живих – вона добровільно пішла з життя на другий день після розставання з ним. Її листи пересилали йому «вірні та шанобливі руки» (Барбюс, 2017) протягом всіх цих років. Автор новели нічого не розповідає про життя цієї жінки, надаючи читачу можливість «домалювати» життєві обставини, що спричинили такий трагічний фінал.

Новела А. Барбюса «Ніжність» – це саме листи його героїні. Ми нічого не знаємо про жінку, яку невідомі непереборні обставини змусили розлучитися з коханим: ні умови життя, ні її вік, ні що саме стало між нею та її коханим. Вона називає його своїм «дорогим маленьким Луї» та говорить, що він має «почати нове життя». Мабуть, він був зовсім молодим за віком, а вона вже досить літньою жінкою. Кохана героя новели пише листи, «сидячі за нашим столом, оточена нашими речами, в нашому чарівному куточку» (Барбюс, 2017) Не тільки роки, а й будь які обставини життя (наприклад, її тяжка хвороба) могли розділяти героїв новели. А. Барбюс у лаконічній формі доносить до читачів глибокі почуття любові та жорсткого болю своїх героїв. За допомогою листів жінка хоче створити ілюзію власної присутності в житті коханого, бо ці листи він продовжує отримувати і після її смерті, і тільки останній лист, який подолав «величезну відстань у часі, подолав вічність» розкриває герою новели жорстку правду (Барбюс, 2017).

«Соната в трьох листах» для скрипки та фортепіано Я. Фрейдліна передає особливості драматургії літературного твору з її психологічною напругою, проявами гострого душевного болю, станів безнадійності та упадку. «Лист перший» Сонати – це звертання героїні до свого коханого: речитативна тема скрипки, сповнена гострими інтонаціями, передає неминучість розлуки.

«Соната в трьох листах» для скрипки та фортепіано Я. Фрейдліна передає особливості драматургії літературного твору з її психологічною

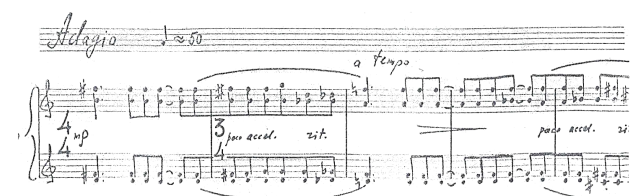
напругою, проявами гострого душевного болю, станів безнадійності та упадку. «Лист перший» Сонати – це звертання героїні до свого коханого: речитативна тема скрипки, сповнена гострими інтонаціями, передає неминучість розлуки.



Ця тема буде звучати в інших частинах циклу, але там вона змінює свій характер в залежності від сюжетно-драматургічних обставин.

«Лист другий» – гостро експресивного характеру, надзвичайної душевної схвильованості. Це передається сполученням *pizzicato* скрипки та гострих штрихів фортепіано, різко контрастною динамікою. Розділ *Sostenuto* раптово переключає настрій до стану спогадів, а також «тих божевільних мрій, неминучих, коли любиш і коли любов величезна, а ніжність безмежна» (Барбюс, 2017).

Третя частина Сонати сповнена настроями відчайдушності, протесту проти жорстокої долі. Це мабуть відчуття коханого героїні, які він переживає через багато років. Кульмінація всієї Сонати – Постскриптом – хоральне проведення головної теми в партії фортепіано, яка поступово смиренно затихає.



Необхідно відзначити, що при гостро-експресивній наскрізній драматургії циклу окремі його частини відрізняються лаконізмом, логічністю композиції, стрункістю музичних форм. Ті ж самі якості відрізняють Сонату № 2 для скрипки та фортепіано О. Томльонової. І це не дивно, бо О. Томльонова, будучи ученицею Яна Фрейдліна, продовжує та розвиває у своїй творчості найкращі традиції свого вчителя.

Драматургія «Сонати в трьох листах» Я. Фрейдліна насичена надзвичайною смисловою та емоційною концентрацією та потребує від виконавців кропіткої інтелектуальної роботи над відтворенням, засобами художньо-інструментальної виразності.

Камерна інструментально-ансамблева музика Я. Фрейдліна – це яскравий приклад художнього осмислення дійсності, зв'язку минулого з майбутнім, світу людини в його земному та духовному вимірах.

Глибокий психологізм, пошук нових колористичних засобів, найбільш повне виявлення виразних можливостей всіх інструментів – всі ці риси, взагалі характерні для сучасної камерної музики, в повному обсязі присутні в камерних творах О. Томльонової.

Аналізуючи особливості композиторського стилю О. Томльонової, музикознавці називають його «багатоплановим», але не відзначають його конкретні стильові грані. Сама О. Томльонова характеризує свій композиторський стиль як синтез, причому не стільки синтез окремих стильових напрямів, скільки синтез стилів близьких їй композиторів різних епох.

В одному зі своїх інтерв'ю О. Томльонова називає імена композиторів, стилі яких формують її творчість «від самого початку ..., фундаментально закладені...»; це Л. Бетховен, Р. Вагнер, Д. Шостакович, А. Шнітке (Кравченко, 2015: 180). О. Томльонова вважає, що в музиці пріоритетною є ідея твору, а концепція твору та його формоутворення покликані втілити цю ідею.

Ми фокусуємо увагу, в першу чергу, на камерно-інструментальній творчості О. Томльонової з метою знаходження фактів спірання на традиції в поєднанні з застосуванням сучасних засобів музичної виразності.

В камерній творчості О. Томльонової музикознавці знаходять певні риси світогляду постмодернізму, такі як глибокий психологізм, інтерес до гострих душевних станів людини, почуттів втрати «особистого я».

О. Томльонова припускає багатоваріантність сприйняття музичного твору як виконавцями, так і слухачами. Глибокі, навіть трагічні ідеї можуть співіснувати з елементами іронії, пародії, карнавальності. На думку самої композиторки, саме Сонати № 2 для скрипки та фортепіано «фрагментарно притаманні» всі перелічені риси.

Відзначаючи особливості постмодернізму, дослідники говорять про таке поняття як «деконструкція». Але творчості О. Томльонової більш притаманні якості не деконструкції, а навпаки – творення: «Хай не мелодія, проте тема, це для мене важливо, це ядро, – каже Олена Томльонова. «В мене є світлі сили ..., але є багато трагізму. Важливо зрозуміти, як ці фрагменти відбудовуються в творах» (Кравченко, 2015: 181).

Саме такими «різними силами» характерна Соната № 2 для скрипки і фортепіано, масштаб-

ний тричастковий твір. До речі, існує цікаве відео Сонати, в якому вона звучить з початку і до кінця на тлі показу скульптурних робіт О. Токарева. О. Томльонова вважає це символічним, оскільки для неї велике значення має традиційна форма, від якої однак авторка дозволяє собі іноді відхилитися заради смислової необхідності. «Людина та Всесвіт» – так композиторка відзначає головну тему своєї творчості. Особливо яскраво ця тема втілюється в симфонічній музиці О. Томльонової, в камерній – авторка більш звертається до теми трагізму існування людини в будь-які епохи, в будь-які часи.

Соната № 2 для скрипки і фортепіано, написана в 1992 році, постає яскравим прикладом камерно-інструментальної музики одеської композиторської школи. Глибокий зміст цього твору втілюється, як зазначало вище, в традиційній тричастинній формі, яка, однак, трактується не зовсім звичайно. Перші дві частини є немовби прологом до третьої, яка має програмний епіграф – цитату з «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі. Поетичні строки Данте відображають картину пекла, до якого Харон жене грішників та б'є їх веслом.

Перші дві частини – невеликі за об'ємом, їм притаманні певні неокласичні риси – особливості фактури, досить прозорої, але сповненої напруженої експресії. Саме тут відчуються риси гротескної карнавальності, які відзначає авторка твору.

Контрастним ліричним епізодам притаманні риси медитативності.

Третя частина Сонати – картина пекла, на думку Р. Розенберг, «знаходиться в руслі романтичної музики ...» (Розенберг, 2013: 114). Нагадаймо, що ця частина має програмний епіграф, хоча взагалі творчості О. Томльонової, на відміну від Я. Фрейдліна, не притаманне тяжіння до програмності. Композиторка вважає, що запропонована програма твору, з одного боку, допомагає слухачеві точніше зрозуміти зміст твору, але з другого, – обмежує багатоваріантність сприйняття, яка для О. Томльонової є надзвичайно важливою.

У третій частині Сонати епіграф розкриває концепцію твору – людині пропонується наближення до Бога, але їй не вдається це здійснити, і твір завершується трагічно.

Третя частина написана в формі рондо. «Пекельні вихори» теми-рефрену контрастують з виразними мелодійними лініями ліричних епізодів («квазі-Моцарт, квазі-Бах» за висловленням О. Томльонової).

Натхненні ліричні мелодії сприймаються як символи «гармонії світу», до якої прагне, але не може дістатися людина. Дуже символічно серед «пекельних вихорів» рефрену звучать і тут же зникають інтонації Прелюдії до-мінор з I тому Добре темперованого клавіру І.С. Баха. І дійсно,

«це не цитації, а просто як натяки» (Кравченко, 2015: 180).



В Сонаті № 2 для скрипки та фортепіано, як і в інших камерних творах О. Томльонової, велике значення приділяється партії фортепіано: вони дуже розвинуті та несуть провідне функціональне навантаження. Однак своїми улюбленими інструментами композиторка вважає струно-смичкові, оскільки вони не мають темперації, мають змогу здійснити чвертьтоннові звучання, різні варіанти вібрації, мікрохроматику.

В камерній музиці О. Томльонової присутні колористичні пошуки, проте треба зазначити, що композиторка в цих пошуках майже не використовує екзотичні (народні або стародавні) інструменти, а намагається знайти цікаві звукосполучення за допомогою традиційних інструментів. Аналогічному принципу слідував її вчитель – Я. Фрейдлін, який у своїх «Готичних вітражах» (концерт для шести інструментів), «Сонаті в трьох листах», в Тріо № 2 для скрипки, віолончелі та фортепіано відображав, наприклад, звучання дзвонів за допомогою фортепіано.

В Сонаті № 2 для скрипки та фортепіано О. Томльонова досягає нових колористичних ефектів звучання завдяки застосуванню підготовленого фортепіано, а також використовує гру на відкритих струнах та особливі прийоми педалізації. Композиторка підкреслює, що всі ці засоби слугують не створенню зовнішніх ефектів, а задля художнього втілення ідеї твору.

Кожний камерно-інструментальний твір О. Томльонової був написаний для конкретного виконавця. Показово, що Соната № 2 для скрипки та фортепіано О. Томльонової та «Соната в трьох листах» Я. Фрейдліна були написані для однієї виконавиці – чудової скрипальки Н.Г. Литвино-

вої, що в черговий раз підтверджує важливість творчих взаємин композитора та виконавця.

Така традиція була закладена вчителем О. Томльонової – Я. Фрейдліним. Твори учнів Я. Фрейдліна в його класі композиції в Одеській середній спеціальній музичній школі ім. проф. П.С. Столярського завжди виконували музиканти високого рівня, які могли, за висловленням О. Томльонової, «створювати свою звукову реальність».

Співтворчість композитора та виконавця для О. Томльонової – це перш за все співучасть енергій: «Я для них це хочу створити, а вони хочуть грати мою музику – це приголомшливо, тому що твори в спільній любові народжуються» (Кравченко, 2015: 190). Цікаво відзначити, що Сонату № 2 грали та продовжують грати як досвідчені, так і молоді виконавці, кожного разу відкриваючи в задумі авторки щось нове, своє особисте.

Висновки. Аналіз камерно-ансамблевих сонат Я. Фрейдліна та О. Томльонової дозволив дійти висновків про те, що композитори:

- дотримуються однакових дуетних складів, створюючи в ансамблевій фактурі умови рівноправного інструментального діалогу;
- обирають для своїх композицій тричастинну циклічну форму;
- надають сонатам програмності, спрямовуючи увагу виконавців та слухачів до розвитку сюжетної драматургії;
- знаходять різні підходи до втілення семантики камерності, зокрема, в творі Яна Фрейдліна «Соната в трьох листах» самодіалог героїні демонструє глибоке занурення до складних, болючих психологічних станів конкретної людини, викликаних трагічними обставинами її життя;
- сонаті О. Томльонової властива більша узагальненість – боротьба добра та зла, прагнення до «світової гармонії» та неможливість її досягнення;
- дотримуючись традиційних жанрових канонів камерно-ансамблевої сонати, створюють особистісно-авторські «художньо-сміслові світи» з унікальними виразово-стильовими засобами.

Таким чином, одеська композиторська школа постає цілісним культурним середовищем, в якому численна кількість талановитих митців має змогу створити власний яскравий індивідуальний композиторський стиль, базуючись на фундаментальних професійних основах засновників та водночас розвиваючи інноваційні тенденції сучасного музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барбюс А. Ніжність. Київ. Мультимедійне видавництво Стрельбицького. 2017. URL: <https://ratelib.com/books/51847-nzhnst> (дата звернення: 23.06.2023)
2. Кравченко А. І. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець XX – початок XXI століть): монографія / Анастасія Кравченко. К. НЕАКККиМ, 2015. 216 с.
3. Повзун Л. Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів : монографія / Людмила Повзун. Одеса : Друкарський дім, 2018. 288 с.
4. Розенберг Р. Одеська композиторська школа: До 100-річчя заснування та 75-річчя Одеської організації НСКУ: [монографія] / Римма Розенберг. Одеса: Астропринт, 2013. 328 с.: ил.

REFERENCES

1. Barbius A. (2017) Nizhnist. [La Tenderness]. Kyiv. Multymediine vydavnytstvo Strelbytskoho. Kiev, Strelbytsky Multimedia Publishing House, URL:<https://ratelib.com/books/51847-nzhnst>
2. Kravchenko A. (2015) Kulturolohichni vymiry kamerno-instrumentalnoho mystetstva Odesy (kinets XX – pochatok XXI stolit) [Cultural dimensions of the chamber-instrumental art of Odessa (end of the 20th – beginning of the 21st centuries)] : monohrafiia. K: NEAKKKiM: monograph. K: NEAKKKiM. [in Ukrainian]
3. Povzun L. (2018) Fenomen kamernosti v systemi instrumentalno-ansamblevykh zhanriv [The phenomenon of chambering in the system of instrumental-ensemble genres] : monohrafiia. Odesa: Drukarskiy dim: monograph. Odesa: Drukarskiy dim, 288 p. [in Ukrainian]
4. Rozenberh R. (2013) Odeska kompozytorska shkola: Do 100-richchia zasnuvannia ta 75-richchia Odeskoi orhanizatsii NSKU. [Odesa Composer's School: To the 100th anniversary of the foundation and the 75th anniversary of the Odesa organization of the NUCU] : monohrafiia. Odesa: Astroprynt: [monograph]. Odesa: Astroprint. [in Ukrainian]