

УДК 781.22:[785.74:780.611/.614].071.1](477)Щет(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-28>

Христина ЮРКО

викладачка кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

аспірантка, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5460-9641>

Бібліографічний опис статті: Юрко, Х. (2025). Принципи тембрової організації у струнному квартеті О. Щетинського. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 233–239, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-28>

ПРИНЦИПИ ТЕМБРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ У СТРУННОМУ КВАРТЕТІ О. ЩЕТИНСЬКОГО

Актуальність теми дослідження зумовлена зростаючою увагою до сучасної української камерної музики, у якій темброва сфера набуває провідного значення як конструктивний та художньо-виражальний чинник. Метою статті є аналіз принципів тембрової організації у струнному квартеті О. Щетинського (1991) на основі опозиційних понять: інтеграція / дезінтеграція та інерція / активність.

Наукова новизна роботи полягає у введенні твору до наукового обігу та демонстрації того, як мікротематизм і мікрохроматика, зазначені автором у передмові, функціонують у тісному зв'язку з темброво-фактурними процесами, формуючи цілісну систему організації матеріалу.

У результаті аналізу встановлено, що принципи тембрової організації реалізуються від локальних елементів (секундовий мотив, *pizzicato*, *glissando*, флажолети) до великих структурних розділів. Принцип **інтеграції** забезпечує стійкість фактурних пластів, однорідність динаміки, регістру та артикуляції, створюючи цілісність звучання другої частини та фіналу. **Дезінтеграція** проявляється через варіювання регістру, динаміки, артикуляції та технік звуковидобування, сприяючи мотивно-тематичній трансформації, поліфонічній насиченості та драматургічним контрастам у першій і третій частинах. **Інерція** підкреслює сталість технік звуковидобування (*legato*, педальні фігурації), підтримуючи внутрішню стабільність голосів і поступовий розвиток матеріалу, тоді як **активність** реалізується через ритмічну та темброво-фактурну варіативність, забезпечуючи динамічний розвиток і виразність кожного розділу.

Фінал квартету демонструє синтез цих принципів: переважає інтеграція, локальні прояви дезінтеграції та активності формують тонкі драматургічні акценти, наближаючи завершення до моделі відкритого, постмодерністського фіналу. Темброва організація виступає основним засобом розвитку матеріалу, замінюючи традиційний тематизм і забезпечуючи цілісність та багатовимірність структури квартету.

Ключові слова: тембр, фактура, ансамблева музика, принцип тембрової інтеграції, принцип тембрової дезінтеграції, інтеграція та дезінтеграція, принцип тембрової інерції, принцип тембрової активності, творчість О. Щетинського, сучасна українська музика.

Khrystyna YURKO

Lecturer at the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Descent, Kharkiv, Ukraine, 61057

Postgraduate Student at the I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, 11/13 Constitution Square, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5460-9641>

To cite this article: Yurko, Kh. (2025). Pryntsypy tembrovoi orhanizatsii u strunnomu kvarteti O. Shchetynskoho [Principles of timbral organization in O. Shchetynsky's string quartet]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 233–239, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-28>

PRINCIPLES OF TIMBRAL ORGANIZATION IN O. SHCHETYNSKY'S STRING QUARTET

The relevance of this study is determined by the growing interest in contemporary Ukrainian chamber music, in which the timbral dimension assumes a leading role as both a structural and artistic-expressive factor. The aim of the article is to analyze the principles of timbral organization in Oleksandr Shchetynskyi's String Quartet (1991) based on the oppositional categories of integration/disintegration and inertia/activity.

The scientific novelty of the work lies in introducing the composition into scholarly discourse and demonstrating how microthematism and microchromatics, highlighted by the author in the preface, function in close connection with timbral and textural processes, forming an integrated system of material organization.

*The analysis reveals that the principles of timbral organization operate at levels ranging from local elements (second-motif, pizzicato, glissando, harmonics) to larger structural sections. The principle of **integration** ensures the stability of textural layers, uniformity of dynamics, register, and articulation, creating a cohesive sound and meditative character in the second movement and the finale. **Disintegration** is realized through variation in register, dynamics, articulation, and sound-production techniques, contributing to motivic-thematic transformation, polyphonic density, and dramaturgical contrasts in the first and third movements. **Inertia** emphasizes the constancy of sound-production techniques (legato, pedal figures), supporting the internal stability of voices and gradual material development, whereas **activity** is manifested through rhythmic and timbral-textural variability, providing dynamic development and expressive depth in each section.*

The finale demonstrates a synthesis of these principles: integration predominates, while local manifestations of disintegration and activity create subtle dramaturgical accents, approaching an open, postmodernist model of closure. Timbral organization thus serves as the primary means of material development, replacing traditional thematicism and ensuring cohesion and multidimensionality within the quartet's structure.

Key words: *timbre, texture, ensemble music, principle of timbral integration, principle of timbral disintegration, integration and disintegration, principle of timbral inertia, principle of timbral activity, the works of O. Shchetynskyi, contemporary Ukrainian music.*

Актуальність проблеми. На сьогодні дослідницький інтерес до сучасної української музики постійно зростає. В полі зору науковців знаходяться як твори, що написані протягом останніх років, так і твори, які датуються декількома десятиліттями тому, але не перебували в зоні уваги науковців. До таких належить Струнний квартет О. Щетинського, написаний 1991 року. Актуальність теми цієї статті зумовлюється такими чинниками: відсутністю наукових досліджень, присвячених цьому твору, зростаючою увагою до сучасної камерної музики як сфери пошуків та експериментів, своєрідної композиторської лабораторії, інтересом до проблематики тембрової і фактурної організації як засобу вираження індивідуально-стильових настанов та важливого конструктивного та художньо-виражального чинника.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчості сучасного українського композитора О. Щетинського присвячено численні наукові розвідки. Серед ґрунтовних праць слід виокремити дисертаційне дослідження П. Рудь, яке стосується еволюції композиторського стилю митця. Авторка концентрується на виявленні закономірностей формування та трансформації індивідуально-стильової системи композитора в контексті постмодерністської культурно-мистецької ситуації, аналізує ранній, перехідний

та зрілий періоди творчості, окреслює провідні мовно-інтонаційні, композиційні та образно-тематичні принципи його музики, а також розкриває феномен “стилю як техніки” у композиторській практиці О. Щетинського. Струнний квартет у дисертації П. Рудь розглядається передусім як зразок раннього етапу творчості композитора, на прикладі якого виявляються загальні стильові принципи його письма, тоді як спеціальний аспект тембрової організації залишився поза увагою, що й зумовлює актуальність окремого аналізу в цьому ракурсі.

Аналіз фортепіанної творчості О. Щетинського представлено у працях Максимчук В. (2022), де досліджуються особливості музичної мови творів, зокрема фактурно-темброві та стилістичні характеристики, та Калашник М. (2025), яка розглядає звукообраз фортепіано як цілісну концепцію з урахуванням жанрових, стилістичних та інтертекстуальних аспектів у сучасному фортепіанному виконавстві.

Дослідження оркестрових і камерних творів, що аналізують оркестрове мислення, роботу зі звуком та простором, представлені Г. Савченко (2021, 2023). Жанрово-стильові та виконавські особливості творів О. Щетинського для духових інструментів висвітлені І. Палійчук (2023), зокрема сучасні композиційні техніки та особливе ставлення до звуку, ритму й тембру.

Таким чином, Струнний квартет О. Щетинського не перебував в полі зору дослідників в обраному нами ракурсі дослідження. Зважаючи на це, вважаємо за доцільне окреслити методологічні підходи, обрані в статті. Своєрідними аналітичними ключами для аналізу тембрової організації квартету стали наукові положення, викладені в статтях Р. Boulez (1987), D. Smalley (1994), S. Larson та L. Van Handel (2005) у яких розроблено підходи до опозиційних пар понять для аналізу тембрової організації музичного твору. У своїй роботі 1987 року П'єр Булез запропонував аналітичну дихотомію «артикуляція – злиття (ф'южн)». Згідно з його концепцією, ці поняття формують два полюси музичної фактури: якщо «світ артикуляції» передбачає чітке виокремлення окремих звукових подій та ліній (що є характерним для камерної музики), то «світ злиття» орієнтований на синтез звукових мас та створення єдиного темброво-кolorистичного полотна, що властиве оркестровій практиці. D. Smalley (1994) аналізує електроакустичну музику за допомогою пари інтеграція / дезінтеграція, описуючи об'єднання або розпад тембрових комплексів. Larson та Van Handel (2005) пропонують поняття музичної інерції, яке легітимізує введення тембрової інерції, а опозиційним авторським поняттям є темброва активність, що відображає зміну тембру різними засобами. Застосування цих опозиційних пар дозволяє об'єктивно оцінювати взаємодію тембрових елементів, виявляти художні наміри композитора та розкривати логіко-конструктивні принципи композиції.

Мета пропонованої статті полягає у дослідженні Струнного квартету О. Щетинського з точки зору тембрової організації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Квартет для струнних О. Щетинського написано у 1991 році та присвячено берлінському струнному квартету Kairos Quartett, що спеціалізується на виконанні сучасної академічної музики. Композитор детально окреслив загальну концепцію та композиційно-технічні особливості в анотації до твору. В ній він зазначає, що твір є чотиричастинним циклом, в якому використовується “архетип класичної форми” не через відтворення усталених жанрових структур, а шляхом втілення відповідних типів музичного руху. У композиції простежується

умовна відповідність класичним частинам: перша – динамічна, енергійна, наближена за характером до сонатного алегро; друга – зосереджена, медитативна, з рисами адажіо; третя – легка, гнучка, з ритмічними мерехтіннями, що нагадують скерцо. Фінал тяжіє до пізньоромантичної моделі (Брамс, Чайковський, Малер, Шнітке), виявляючи повільний темп, ностальгійність, відсутність узагальнень чи логічного завершення. Така структура підкреслює, за словами самого композитора, «наявність конкретної ознаки без її традиційного джерела або підґрунтя: класична форма без класичних форм» (Щетинський, 1991).

Як зазначає композитор, у квартеті застосований мікротематизм: відсутня традиційна тема як окрема, замкнена мелодико-гармонічна структура. Натомість увесь матеріал розгортається з кількох дрібних інтервальних та ритміко-метричних моделей, що варіюються, трансформуються, переплітаються. Ці структури функціонують як своєрідні мікроелементи органічної тканини композиції. Важливого значення набуває мікрохроматизм, який використано не як рівноправне розширення 12-ступеневої шкали, а як засіб виразної трансформації традиційної хроматики. Він функціонує як «додатковий інструмент для альтерації», що дозволяє «збагатити звичні звукоряди». В анотації до твору зазначено: «мікрохроматика не дорівнює іншим звукам, вона лише фокусує виразність традиційної дванадцятизвукової палітри» (Щетинський, 1991).

Темброву організацію твору буде проаналізовано за такими параметрами опозиційних пар: темброва дезінтеграція / інтеграція, темброва інерція / активність.

Як зазначає О. Щетинський, в творі використовується “архетипи класичних форм” через відтворення типу руху, а не жанрових структур. Тому перша частина є динамічною, в контурах її форми присутня стадіальність, притаманна класичній сонатній формі, котра, однак, не може бути реалізована через відсутність тональності. На початку викладаються дві теми, які споріднені, про що буде зазначено далі, і які піддаються активному розвитку впродовж всієї частини.

Основним мотивом першої теми є секунда, яка звучить в різних варіантах: як мала і велика секунди, а також із застосуванням

мікрохроматики, у висхідному та у низхідному напрямку. Ця інтервальна модель виконує функцію тематичного ядра ГП. Динаміка переважно статична *p*, інструменти струнного квартету озвучують фразу по черзі, за принципами неточної імітації, утворюючи поліфонічні діалоги, тріо та квартет. З такту 28 спостерігається поступове зростання динамічної напруги (*crescendo*), кульмінаційна точка припадає на такт 31 (*mf*), після чого відбувається поступове згасання, що формально завершує експозиційну фазу першої теми (до такту 36). В межах цього розділу тема розвивається за допомогою інтервальних варіантів, в тому числі мікрохроматики, а також ритмічної роботи, яка полягає у зменшенні тривалості звуків на початку фрази і збільшенні в кінці, зсувів фраз стосовно сильної долі. При цьому центральний ритмічний елемент – тріоль – залишається без змін.

Звучання інтервалів малої секунди в одному регістрі, в однорідних динамічних і артикуляційних умовах (тт. 1–10) сприяє тембровій інтеграції ансамблевої фактури. Натомість темброва дезінтеграція проявляється у зв'язку зі змінами динаміки й регістра (тт. 24–36).

Темброва інерція демонструється через сталість техніки звуковидобування (*legato*). Розвиток відбувається за рахунок роботи з фактурою та звуковисотністю.

З такту 36 викладається друга тема, яка генетично пов'язана з тематизмом першої теми: перший інтервал в ній септіма, яка є оберненням секунди, однак далі композитор розширює інтервальний склад тематизму за рахунок використання терції, сексти, тритону, кварта. В процесі розвитку з'являються нові тематичні елементи: трелі, гра флажолетів на певній струні (D), що вказує на багатоеlementність розділу. З точки зору ритмічної організації друга тема не схожа на першу і це яскраво підкреслює її інакшість. До того ж виклад теми маркується зміною артикуляції з *legato* на *pizzicato*, що актуалізує темброво-фактурний засіб розвитку. Друга тема позначена більш різноманітною динамікою.

У тембровій організації другого розділу домінують ознаки тембрової активності, що простежується в застосуванні більшої варіативності штрихів та способів звуковидобування зі зміною їх у більш короткі проміжки часу: *pz*,

mpeli, *legato*, *sul ponticello*, *legato*. Темброва дезінтеграція слугує основним засобом музичного розвитку та проявляється у різноманітних умовах артикуляції, динаміки, регістру, що надає підстав говорити про темброву поліфонію, адже кожна лінія голосу інструменту має свої умови існування, які потім переходять до іншого голосу і т.д.

Новий етап розвитку, в якому відбувається активна розробка тематизму (тт. 85–113), чітко окреслена введенням *glissando*, як основного прийому в цьому розділі. Розробкова хвиля складається з декількох фаз, що в цілому притаманне класичним етапам розвитку класичної сонатної форми. Композитор виокремлює ключові інтервали з попередніх тем, ритмічно, фактурно та темброво їх розвиваючи. Відбувається мотивна розробка, що передбачає руйнування цілісності теми, виділення окремих мотивів, з якими здійснюється метроритмічна, артикуляційна та темброво-фактурна робота. У цьому розділі міра дезінтеграції більша за рахунок скорочення проміжку часу між змінами артикуляційними, звуковидобування, регістру, ритму. Композитор пришвидшує ритмічну пульсацію, збільшуючи кількість подій на одиницю часу, що сприяє інформативній насиченості музичного матеріалу.

Основна робота відбувається за рахунок тембрової активності, ми тут спостерігаємо різноманітність технік *glissando*, *col legno*, *sul ponticello*, *non legato*, *legato*, *staccato*, *pz*, трелі. Міра дезінтеграції максимальна, адже кожен учасник квартету виконує свою самостійну, детально пропрацьовану партію, що свідчить про глибоку увагу до кожного елементу виконання звуку (регістр, динаміка, техніка звуковидобування, артикуляція), і, відповідно, знову підтверджується ідея використання темброво-фактурного розвитку як основного шляху розвитку музичного матеріалу.

Наступний етап розвитку (починаючи з такту 113) окреслено появою нового способу звуковидобування – флажолетів та ведучої лінії темброво поліфонічного тла – витриманих квартових педалей. Заявлені раніше теми зазнають тут нової хвилі розвитку, більш інтенсивної, прискорено в часі, що надає відчуття “стиснення пружини”, зростання напруги. Принципи тембрової організації: активність та дезінтеграція залишаються провідними.

Умовно завершальний розділ відзначено значним розрідженням фактури, різкою зміною динаміки (*sub p* після *ff*), поверненням ведучого інтонаційного елементу – секунди з першого розділу експозиції у поєднанні з ведучим способом звуковидобування другого розділу *pz* з варіативністю *bartok-pizzicato* (з такту 178). Таким чином яскраво простежується генетична схожість та синтез двох провідних елементів з першого та другого розділів. Принцип тембрової активності залишається домінуючим, що підтверджується застосуванням *pz*, *legato*, *tenuto*, *staccato*, *glissando*, трелі. Міра дезінтеграції зменшується, поступаючись інтегративним епізодам, що природньо для завершення музичного висловлювання. М'які флажолетні оркестрові педаль в акордовій фактурі у динаміці *p*, *pp*, окреслюють завершення першої частини.

Згідно з концепцією «архетипів класичних форм», про яку сам композитор зазначає у передмові до твору, друга частина квартету має риси адажіо. Провідні музичні елементи, окреслені у першій частині, отримують тут новий рівень розвитку. Основною тематичною сферою виступає оркестрова педальна фактура на флажолетах (тт. 212–290), яка створює відчуття статичності та медитативності. Контрастна зона середнього розділу (тт. 291–317) побудована у вигляді поліфонічного канону в техніці *legato*, після чого відбувається повернення початкового матеріалу – акордових флажолетних педаль (тт. 317–341). Загалом друга частина утворює тричастинну форму (*A–B–A'*). Провідним принципом її тембрової організації виступає інтеграція, яка забезпечує відчуття цілісності фактурного простору, тоді як темброва інерція підкреслює стійкість виразових засобів.

Третя частина (*Allegro molto*) за характером руху наближається до скерцо. У фактурі чітко вирізняються два пласти: оркестрова педаль та рух шістнадцятими, тематично пов'язаний із секундовим інтонаційним комплексом (тт. 342–398). Взаємодія цих пластів зумовлює темброву дезінтеграцію між лініями, водночас зберігаючи інтеграцію всередині кожної партії; темброва інерція проявляється у стабільності внутрішніх структур окремих голосів. Починаючи з такту 398 розпочинається новий етап розвитку: рух шістнадцятими інтенсивно розгортається, набуваючи рис фугатного проведення,

тоді як оркестрова педаль поступово трансформується у вільні глісандо.

Отже, можна стверджувати, що в кожній наступній частині квартету провідні тематичні елементи постають у новому ракурсі. Композитор уже в першій частині закладає основи тематичного матеріалу, який отримує багатовимірне переосмислення в подальших розділах циклу.

Четверта частина квартету (*Adagio*) за авторською концепцією наслідує пізньоромантичний тип фіналу (Брамс, Чайковський, Малер, Шнітке), що виявляється передусім у повільному темпі, виразній ностальгійності та відсутності узагальнень чи кульмінаційного підсумку. Її драматургія побудована не на логіці спрямованого розвитку, а на розгортанні протяжних звукових площин, де панує стан зосередженої рефлексії.

Форма частини тяжіє до наскрізного розгортання з умовним поділом на три етапи: початковий розділ із розгортанням секундово, тритонових інтонацій на тлі статичних акордових педаль, центральний розділ з наростанням фактурної щільності та збагаченням тембрової палітри (варіативне *pizzicato*, *sul ponticello*, флажолети), а також завершальна етап, де спостерігається поступове згасання динаміки й розрідження фактури. Особливістю фіналу є повернення окремих інтонаційних елементів попередніх частин, зокрема секундового мотиву та педальних фігурацій, проте вони постають у трансформованому вигляді, набуваючи рис ремінісценцій.

Провідним принципом тембрової організації виступає інтеграція, яка забезпечує однорідність звукового середовища. Вона підкреслюється застосуванням флажолетних акордів у поєднанні з м'якою динамікою (*p–pp*). Водночас інтеграція врівноважується епізодами дезінтеграції, які виявляються у змінах артикуляції та фактурного викладу: введення *glissando*, контрастних *pizzicato*, коротких фрагментів із підвищеною тембровою активністю. Ці моменти переривають стан споглядальної інерції. Таким чином, у фіналі квартету темброві принципи – інтеграція, дезінтеграція, інерція та активність – поєднуються в особливому балансі, що надає звучанню відтінку камерної монументальності без кульмінаційного завершення. Відсутність традиційної розв'язки наближає фінал до романтичної моделі відкритого закінчення, де головним стає процес поступового згасання.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У результаті проведеного аналізу встановлено, що Струнний квартет О. Щетинського (1991) демонструє цілісну систему тембрової організації, у якій провідними чинниками виступають опозиційні пари понять інтеграція / дезінтеграція та інерція / активність. Їхня взаємодія простежується на всіх структурних рівнях – від локальних фактурно-інтонаційних елементів до драматургії циклу. Тембр у творі виконує провідну функцію, забезпечуючи цілісність композиційного процесу.

Струнний квартет постає прикладом моделі циклу, де «архетип класичної форми» інтерпретується поза межами тонально-тематичної логіки. Поєднання мікротематизму, мікрохроматики та темброво-фактурної варіативності визначає тип композиторського мислення.

Перспективами подальших досліджень є: порівняння квартету з іншими камерними творами композитора; розширення методологічної бази через залучення акустичних і комп'ютерних методів аналізу тембру, що сприятиме більш об'єктивному вимірюванню тембрових параметрів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Boulez P. Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*. 1987. No2 (1). С. 161–171.
2. Калашник М. Звукообраз фортепіано у творчості О. Щетинського. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. Вип. 1. С. 73–80. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-11>
3. Larson S., Van Handel L. Measuring musical forces. *Music Perception*. 2005. No23 (2). С. 119–136.
4. Максимчук В. В. Особливості музичної мови фортепіанних творів Олександра Щетинського : магістер. робота. Львів, 2022. 65 с.
5. Палійчук І. С. Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів О. Щетинського. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*. 2023. Вип. 43. С. 123–128. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286847>
6. Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 220 с.
7. Savchenko H. S. Смысли та коди в інструментальних творах О. Щетинського. У кн. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Колективна монографія, с. 231–251. Рига : Baltija Publishing, 2021. DOI: 10.30525/978-9934-26-072-8-12
8. Савченко Г. С. «Lacrimosa» Олександра Щетинського: музика, написана під час війни з вірою в перемогу Людяності і Світла. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 66. С. 108–125. DOI: 10.34064/khnum1-66.07.
9. Савченко Г. С. Оркестрове мислення Олександра Щетинського: звук, простір, матерія. Рига : Baltija Publishing, 2023. 202 с.
10. Smalley D. Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*. 1994. No10 (2). С. 35–48.
11. Щетинський О. С. Струнний квартет (1991) [Ноти] : партитура. 46 с.

REFERENCES:

1. Boulez, P. (1987). Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*, 2(1), 161–171. [in English]
2. Kalashnyk, M. (2025). Zvuukoobraz fortepiano u tvorchosti O. Shchetynskoho [Piano sound-image in the works of O. Shchetynskiy]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 73–80. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-11> [in Ukrainian].
3. Larson, S., & Van Handel, L. (2005). Measuring musical forces. *Music Perception*, 23(2), 119–136. [in English]
4. Maksymchuk, V. V. (2022). Osoblyvosti muzychnoyi movy fortepiannykh tvoriv Oleksandra Shchetynskoho [Features of the musical language of piano works by Oleksandr Shchetynskiy] (Master's thesis). Lviv, Ukraine. [in Ukrainian]
5. Paliichuk, I. S. (2023). Zhanrovo-stylovi ta vykonavski osoblyvosti tvorchosti dlia dukhovyykh instrumentiv O. Shchetynskoho [Genre-stylistic and performance features of the works for wind instruments by O. Shchetynskiy]. *Mystetstvoznavchi zapysky: zbirnyk naukovykh prats*, 43, 123–128. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286847> [in Ukrainian].
6. Rud, P. V. (2021). Evoliutsiia kompozytorskoho styliu Oleksandra Shchetynskoho [Evolution of the compositional style of Oleksandr Shchetynskiy] (Candidate dissertation). Kharkiv, Ukraine: National University of Arts. [in Ukrainian]
7. Savchenko, H. S. (2021). Smyshly ta kody v instrumentalnykh tvorakh O. Shchetynskoho [Meanings and codes in the instrumental works of O. Shchetynskiy]. In *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic*

universals: collective monograph (pp. 231–251). Riga: Baltija Publishing. DOI: 10.30525/978-9934-26-072-8-12 [in Ukrainian]

8. Savchenko, H. S. (2023). “Lacrimosa” Oleksandra Shchetynskoho: muzyka, napysana pid chas viiny z viroi u peremohu Liudianosti i Svitla [“Lacrimosa” by Oleksandr Shchetynskyi: music written during the war with faith in the victory of Humanity and Light]. *Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 66, 108–125. DOI: 10.34064/khnum1-66.07 [in Ukrainian]

9. Savchenko, H. S. (2023). Orkestrove myslennia Oleksandra Shchetynskoho: zvuk, prostir, materiia [Orchestral thinking of Oleksandr Shchetynskyi: sound, space, matter]. Riga: Baltija Publishing. 202 p. [in Ukrainian]

10. Smalley, D. (1994). Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*, 10(2), 35–48. [in English]

11. Shchetynskyi, O. S. (1991). String Quartet [Score]. 46 p. [in English]

Дата першого надходження рукопису до видання: 14.08.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 09.09.2025

Дата публікації: 07.11.2025