

УДК 781:00267:364
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-1-20>

Олена МАРЦЕНКІВСЬКА,
orcid.org/0000-0003-1732-5787
кандидат мистецтвознавства, доцент,
проректор з науково-педагогічної роботи по організації освітнього процесу
Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра
(Київ, Україна) martolenka@ukr.net

РОЗМАЇТТЯ ОЗНАК ТАНЦЮВАЛЬНОСТІ В МУЗИЦІ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА І МИРОСЛАВА СКОРИКА

Увага статті спрямована на висвітлення фортепіанної ансамблевої музики Є. Станковича та М. Скорика в контексті прояву характерних метроритмічних, ладогармонічних, музично-інтонаційних, структурно-тематичних виражальних засобів, властивих полістильовій основі, зокрема у систематизації їх структурних та семантичних елементів. Так, у визначеному контексті, зосереджена увага на виявленні жанрово-стилістичних особливостей метроритмічної системи, динаміко-тембральної градації фактурних елементів структурно-композиційного викладу, своєрідної виразності метроритму, інтерпретаційних рішень музичного виразу, що є невід'ємними складовими фортепіанної ансамблевої музики Є. Станковича («Прадавні гірські танці Верховини») та М. Скорика («Три екстравагантні танці»).

Вперше обґрунтовується полістильовий концепт фортепіанної ансамблевої музики сучасних українських композиторів у взаємодії спадкоємних жанрово-стилістичних ознак з постмодерними структурними компонентами музичного виразу. Розкривається ансамблева музика Є. Станковича та М. Скорика в контексті виявлення характерних метроритмічних, ладогармонічних, музично-інтонаційних, структурно-тематичних виражальних засобів, властивих полістильовій основі, у систематизації їх структурних та семантичних елементів.

Підсумовуючи, відмічаємо полістильовий концепт в ансамблевій музиці Євгена Станковича і Мирослава Скорика складним явищем у дидактичній взаємодії та співвідношенні різнопланових стильових «кліше», різноманітних стилістичних елементів з архаїчними фольклорними традиціями.

Ключовими засадами музикознавчого дослідження є: розкриття своєрідної стильові моделі та ритмо-танцювальної мовленнєвої концепції «Прадавніх гірських танців Верховини» Є. Станковича в контексті зародження індивідуалізованого неофольклоризму як явища постмодерного мистецтва; виявлення стилістичної багатоманітності сюїтного циклу «Три екстравагантні танці» Мирослава Скорика крізь призму висвітлення фольклорних інтонаційно-ритмічних компонентів та характерних принципів постмодерної композиторської техніки.

Ключові слова: ознака танцювальності, полістильовий концепт, метроритмічна система, ладогармонічна організація.

Olena MARTSENKIVSKA,
orcid.org/0000-0003-1732-5787
Candidate of Art History (PhD in Arts), Associate Professor,
Vice-rector for Scientific and Pedagogical Work on the Organization of the Educational Process
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) martolenka@ukr.net

VARIETY OF SIGNS OF DANCENESS IN THE MUSIC OF YEVHEN STANKOVYCH AND MYROSLAV SKORYK

The attention of the article is aimed at highlighting the piano ensemble music of E. Stankovich and M. Skoryk in the context of the manifestation of characteristic metrorhythmic, harmonic, musical-intonational, structural-thematic means of expression characteristic of the polystylistic basis, in particular, in the systematization of their structural and semantic elements.

In the specified context, attention is focused on identifying the genre-stylistic features of the metrorhythmic system, the dynamic gradation of the textural elements of the structural-compositional exposition, the peculiar expressiveness of the metrorhythmic, the interpretive solutions of the musical expression, which are integral components of the piano ensemble music of E. Stankovich («Ancient Mountain Dances of Verkhovyna») and M. Skoryk («Three Extravagant Dances»).

For the first time, the polystylistic concept of piano ensemble music of modern Ukrainian composers is substantiated in the interaction of inherited genre-stylistic features with postmodern structural components of musical expression. The ensemble music of E. Stankovich and M. Skoryk is revealed in the context of identifying characteristic metrorhythmic, harmonic, musical-intonational, structural-thematic means of expression inherent in the polystylistic basis, in the systematization of their structural and semantic elements.

Summing up, we note the polystylistic concept in the ensemble music of Y. Stankovich and M. Skoryk as a complex phenomenon in the didactic interaction and correlation of various stylistic «clichés», various stylistic elements with archaic folklore traditions.

The key of the musical researcher's work: revealing a unique style model and a rhythmic-dance movement conception of the «Ancient Mountain Dances of Verkhovyna» by E. Stankovich in the context of the emergence of individualized neo-folklores as a manifestation of postmodern art; revealing the stylistic richness of the scene cycle «Three Extravagant Dances» by M. Skoryk through the prism of the reflection of folklore intonation-rhythmic components and the characteristic principles of postmodern composer's technique.

Key words: *sign of dance ability, polystylistic concept, metrorhythmic system, harmonic organization.*

Постановка проблеми. Феномен глибинного розкриття багатовекторної ознаки танцювальності в контексті виявлення полістильового мовленнєвого коду фортепіанної ансамблевої музики Євгена Станковича та Мирослава Скорика є предметом дослідження у музикознавчому, текстологічному, джерелознавчому аспектах. Так, у визначеному контексті, зосереджена увага на висвітленні жанрово-стилістичних особливостей метроритмічної системи, динаміко-тембральної градації фактурних елементів структурно-композиційного викладу, своєрідної виразності метроритму, інтерпретаційних рішень музичного виразу, що є невід'ємними складовими фортепіанної ансамблевої музики Є. Станковича («*Прадавні гірські танці Верховини*») та М. Скорика («*Три екстравагантні танці*»).

У запропонованому дослідженні вперше обґрунтовується полістильовий концепт фортепіанної ансамблевої творчості сучасних українських композиторів у взаємодії спадкових жанрово-стилістичних ознак з постмодерними структурними елементами музичного виразу.

Все більшої значимості набувають категорії часу та простору, що знайшли своє претворення у танцювальних звукозображальних формах, здатних на неймовірну амплітуду власного самопізнання крізь генезу історичної перспективи. Стаючи одним з потужних речників «нової фольклорної хвилі», що вознеслася у річищі «шестидесятництва», Є. Станкович поруч з М. Скориком та іншими композиторами сучасного мистецтва (Л. Дичко, Л. Грабовським, І. Шамо і В. Губаренко) формують справжнє ментальне обличчя «звукової візії» України в царині постмодерного музичного мистецтва.

Аналіз досліджень. В останні роки науковий аналіз музикознавців спрямований до пізнання жанрово-стильових пріоритетів фортепіанної та камерно-інструментальної творчості М. Скорика у вияві художньо-дидактичного аспекту, актуальних питань музичної інтерпретації, витоків сучасного постмодернізму крізь призму своєрідної темпо-ритмічної властивості – такі суттєві питання порушено у дослідженнях Є. Басалаєвої,

К. Івахової, Л. Кияновської, З. Юзюк. Стильові моделі та «сюжетні концепції» сучасного мостодернізму у камерному форматі музичної творчості Є. Станковича розкрито завдяки музикознавчим працям О. Зінкевич, П. Козловського, А. Луїної.

Метою статті є висвітлення фортепіанної ансамблевої творчості Є. Станковича та М. Скорика в контексті виявлення характерних метроритмічних, ладогармонічних, музично-інтонаційних, структурно-тематичних виражальних засобів, властивих полістильовій основі, у систематизації їх структурних та семантичних елементів.

Визначена мета підпорядковує такі **завдання дослідження:** 1) розкрити своєрідні стильові моделі та ритмо-танцювальну мовленнєву своєрідність «*Прадавніх гірських танців Верховини*» Є. Станковича з позиції формування індивідуалізованого неофольклоризму в системі постмодерного мистецтва; 2) виявити стилістичну багатоманітність сюїтного циклу «*Три екстравагантні танці*» М. Скорика крізь призму висвітлення фольклорного розмаїття інтонаційно-ритмічних структур і сучасних принципів модерної композиторської техніки.

Методологія дослідження полягає у зверненні до аналітичного та історичного методів аналізу, у використанні семантичних, структурних, системних підходів аналізу, а також методу жанрового осмислення.

Виклад основного матеріалу. Жанровий різновид камерної ансамблевої музики, зокрема для музики Євгена Станковича, є своєрідною лабораторією, сферою інноваційних відкриттів, напрацювань у відтворенні сучасних композиційних форм, музичних виражальних прийомів та стилістичних засобів. Втім, характерною рисою десяти камерних симфоній митця становить їх масштабна концертність.

Відмітимо репрезентування визначальних ознак авторського індивідуального стилю Є. Станковича: «симфонізований» принцип масштабного композиторського мислення, емоційну щирість музичного висловлювання, візуально-зображальну звукову конкретність, «кінематографічність» як найбільш розповсюджені технічні прийоми роботизму з музичним

текстом. Однією з модернових ознак індивідуального композиторського стилю Є. Станковича є «експресивна симфонізація» усіх пластів музичної фактури, зумовлена поліфонічним нашаруванням інтонаційно-ритмічних виразових мікроелементів у кожному з голосів.

Своєрідна модерна вишуканість прокладе свій шлях до особливого різновиду індивідуалізованого імпресіонізму з елементами неофольклоризму. Структурний «фольклоризований імпресіонізм», за слушною думкою А. Луніної (Луніна, 2012: 143), фольклоризований експресіонізм думно-рапсодійного мелосу, які втілюються через графічну інтонаційно-тембральну мову ранньої творчості Бориса Лятошинського є виявленими у стихії гострих, маркірованих ритмах та танцювальних мелодіях «Прадавніх гірських танців Верховини» Євгена Станковича.

«Прадавні гірські танці Верховини» для двох фортепіано експонують неофольклорні стильові витоки музичного доробку майстра. П'єса має виразно концертний жанровий виразник: структурна квадратність цілісної композиції сполучається з невимушеністю вільного поемного трактування.

Ритмічна складова посідає домінуюче значення у цілісному формотворенні. Вона є потужною, драматургічною вируючою силою, відтвореною примхливим синкопованим ритмічним малюнком, із нерегулярними, акцентованими вкрапленнями етнічного квазіугорського, румунсько-закарпатського мелосу.

Музична складова вибудовується шляхом включення своєрідного композиційного принципу – поступового нагромадження та ущільнення основних пластів музичної фактури, використання посиленої динаміки руху-танцю. Композитор таврує архаїчний з відтінком язичеського ритуального шаманства танець немов танець-магія, танець-міф, танець-обряд, символ кругової циклічності у русі всесвітнього земного біосу.

Насамперед, на початку музичного обряду композитор залучає кварткові поспівки, тим самим посилюючи ритмічну пульсацію та привносячи до танцю неабияку темброву різнобарвність. Євген Станкович почасти використовує і сонористичну включеність квінто-квартових мелодійних поспівок-груп, при цьому увиразнюючи характерну опорність на фольклорні витоки танцювального жанру. Діалог між деякими темами створює ефект танцювального змагання.

Завдяки драматургічному симфонічному викладу доцільним є включення поліфонічного нагромадження простих та канонічних імітацій у середньому епізоді ритуального танцю. Аван-

гардно-кластерна, дисонуюча терпкість гармонічної вертикалі, пістрявість поліритмічного малюнку також додають неабиякої різнобарвності у загальну атмосферу язичеського танцю-обряду. До швидкого прискорення танцювального вихору композитор долучає принцип динамічного ритмічного ущільнення з використанням подрібнених квінтольних, секстольних ритмічних фігураций, а також своєрідні інтонаційні вкраплення шаманського набату, який стає вакханічним.

У потужній кульмінаційній фазі стрімкого стихійного вихору танець сприймається доволі оргіастичним: остинатна тема-теза вступу таврується у посиленому звучанні квінто-квартових акордових послідовностей, динамічно увиразнюється проведення стретної канонічної імітації.

Танець має потужну звукозображальну властивість у романтичному претворенні образної трансформації основного тематизму, озвученої красою первозданної природи, земного буття й прибуття, єдності мікро- та макрокосму. Відтак, розкривається неповторна композиторська грань тендітного психолога, своєрідного духовника-мислителя, креативного митця зі своїм власним філософським поглядом на буття.

В українській музичній культурі чільне місце посідає камерно-інструментальна музика одного з видатних постатей сучасності – Мирослава Скорика. Його твори вирізняються жанрово-стильовою багатоманітністю, неповторною своєрідністю, нашарованою полістильовою основою. Особливого звучання в них надається постмодерновим універсальним засадам, сформованим у сучасних європейських композиторських школах, а також трансформація національної визначеності крізь призму переосмислення та оновлення інтонаційно-структурних засобів українського мовленнєвого коду.

Так, за слушною думкою Любов Кияновської: «Скориківський універсалізм мислення вражає насамперед своєю гнучкістю невичерпними можливостями вільних семантичних комбінацій, котрі відкривають за завісою відомого, пережитого і осмисленого – неочікуване, дивне, несподіване у своїй сутності» (Кияновська, 2008: 109).

Творча концепція автора полягає у залученні до невичерпних можливостей українського, зокрема карпатського, фольклору та народних форм музикування. Рисами композиторського стилю є сконцентрована лаконічність і, водночас, змістовність висловлювання, класична чіткість форм, яскрава національна визначеність.

Передусім у камерній музиці Мирослава Скорика відзначаємо прояв різностильових напрямків: неокласицизму, неоромантизму, імпресіонізму,

авангарду. Становлення індивідуального композиторського стилю, у тому числі його фортепіанних ансамблевих жанрів, було показовим у сполученні динамічно пульсуючих ритмічних фігурацій з чутливими інтонаціями тендітного мелосу.

Фортепіанна музика Мирослава Скорика пронизана джазовими елементами з низкою жанрово-стилістичних ознак, сформованих у руслі характерних естетико-стильових принципів постмодернізму, де органічно поєднуються модерністські та класичні жанрово-стилістичні традиції й компоненти музичної мови.

Ансамблева композиція «Три екстравагантні танці» Мирослава Скорика існує у трьох варіантах: для фортепіано в чотири руки, в редакції для двох фортепіано, для струнного камерного ансамблю. Оригінальний цикл створений у використанні категорії «стильова гра», властивої для творчості композитора. Як зазначає композитор: «<...> кожен сучасний композитор повинен знати новітні прийоми і вміти говорити мовою свого часу, але я переконаний, що вона добра і потрібна там, де вона обумовлена дійсною потребою» (Кияновська, 2008: 52).

«Три екстравагантні танці» – це сюїтний цикл, де перша частина «*Вихід і щось іспансько-мавританське*» виконує функцію вступної п'єси, налаштовує слухача до занурення у неповторну атмосферу джазової музики з експансивним вкрапленням сучасної ритмічної пульсації. Друга частина «*Сумний блюз*» – це драматичний центр і третя завершальна частина – веселий «*Канкан зі старої грамофонної плити*».

Перша п'єса «Вихід і щось іспансько-мавританське» створена автором у тричастинній репризній формі з елементами рондальності. Звертає на себе увагу вступна акордово-гармонічна послідовність у вияві модального, симетрично ладового звукорядного комплексу. Композитор вводить «зменшений лад», який, як відомо, має назву «гама Римського-Корсакова» – характеризується рівномірним поділом дванадцятитонікальної діатонічної системи на однакові інтервальні відрізки, модули-«комірки».

Ладово-модальна структура, як і в творчості О. Скрябіна, О. Мессіана, Б. Лятошинського, М. Вериківського, надає музиці М. Скорика неповторного екстравагантно-екзотичного звучання. Звідси відчуваємо обмеження їх етносу галуззю «казковості» – від М. Римського-Корсакова, К. Дебюссі, «інфернальності», метафізичного «вічного сяєва».

Принцип ладового модально-структурного мислення увиразнює постмодерну тенденцію ціліс-

ного композиційного формотворення. Стилістику іспано-мавританського танцю посилюють сучасні ритмічні нашарування, які немовби з різних сторін розцвічують слабкі, несильні долі такту метроритмічної організації основного тематизму.

У середньому епізоді відмічаємо мелодико-ритмічне посилення на головну тему Першого концерту Ф. Шопена, що проводиться шляхом завуальованого музичного викладу в партії першого фортепіано. Передусім, така винахідливість мобілізує різновекторний пошук стильових градацій, асоціативних рядів, що майстерно «вплетені» у музичну фактуру джазової композиції. Посилання на Шопена стають дуже доречними у переносі романтичних фактурних «кліше» із хроматичним секвенційним розвитком в суто романтичному дусі.

Спорідненість джазо-блюзової естетики із своєрідним романтичним драматизмом відбувається внаслідок звучання основної теми другої п'єси «Сумний блюз». Ця тема глибоко вичурна, лаконічно виразна і експресивна, вона немає широкого інтонаційного розвитку, але в цілому сповнена глибокого художнього змісту та почуття смутку.

Джазова присутність блюзу є невичерпним дидактично-виконавським матеріалом для освоєння джазової манери звуковидобування, вироблення ряду специфічних технічних, інструктивних піаністичних навичок. До них залучаємо: «розмовну» артикуляцію, динамічну експресивність музичного виразу, розкутість та свободу імпровізаційно невимушеного виконання завдяки піаністичній свінговій манері. Освоєння джазової манери виконання проступає крізь призму опанування свінгової техніки піанізму, провідної у джазовій музиці та джазовій художній системі.

Свінговість створюється не одним, а цілим комплексом технічних прийомів, їх взаємодією, як, скажімо, вільно виконуваних ритмічних фігур з артикуляцією слабких долей, ефектами ледве помітного «запізнення» чи «випередження» на фоні чіткого, стабільного, незмінного метроритму. Власне свінгову виконавську модель неможливо до кінця точно відобразити у нотному тексті. Вона обумовлена процесом творчого інтерпретування і ґрунтується на внутрішньому самовідчутті джазового інтонування, ніж на багаторазово зазубреній технічній вправності.

Зазначимо, використовуючи жанрово-стилістичні елементи джазу, Мирослав Скорик тим самим і сповіщає про сучасну урбанізацію епохи, її моторику, схильність до механістичного прогресу. А фортепіано через свінговий джазовий ритм неперевершено імітує «сучасне звучання

епохи». Модерна виконавська модель джазового піанізму націлює на виконання типових задач, спрямованих на художнє відтворення джазової композиції в імпровізаційному звучанні.

«Канкан зі старої грамофонної плити» – остання п'єса циклу, в якій дуже оригінальним і вичурним є присутність інтонаційного, комічно-гумористичного ефекту. Мирослав Скорик використовує імітацію «зжовування» півки. Так, звертаючись до технічного прийому гліссандо, композитор включає рухомий жест і можна собі виобразити, як голка грамофону нібито пересувається.

«Канкан зі старої грамофонної плити» – це легка, гумористична, розважальна п'єса, де наявні образні переключення різних планів – пульсуючі мажорні квартсептакорди одразу створюють картину запального танцю. Позаметрична акцентуація увиразнює інтонаційну основу мелодичної лінії та загострює темпоритмічну пульсуючу фігурацію. У цілісній музичній структурі виявляємо репризну тричастинну форму з елементами рондоподібності, в якій проступає можливість час від часу звертатися до теми танцювального канкану.

Характерними ознаками даного циклу є: своєрідна поліжанровість (сполучення жанрів у романтичному стилі), поліритмічність, синкопованість, динамізація розвитку музичного матеріалу. Джазова музика М. Скорика, в першу чергу, відрізняється своєрідною опорністю на систему новітніх пульсуючих ритмо-інтонацій та поліфактурних, поліжанрових нагромаджень. Її унікальність – у можливостях різнопланового, багатовекторного прочитання, через виразний національно карпатський колорит, а подекуди, увиразнений інтонаційною пісенністю, блискучо жартівливий гумор та іронію.

Виконання фортепіанних джазових творів М. Скорика, безумовно, базується на досвіді фортепіанної гри загалом, але має ряд цікавих специфічних джазових прийомів музичного інтерпретування. До них залучаємо: різноманітні гліссандо, октавні подвоєння у суто народному фольклорному стилі, поліакордові фактурні пласти, тремоло, марковане, ритмічно загострене стакатне

звуквидобування, меліزمи-форшлаги, морденти, трелі, поліритмічні співвідношення.

Висновки. У «Трьох екстравагантних танцях» Мирослава Скорика сконденсувалася значна кількість стильових «кристалів змісту», що увійшли до поля постмодерної знакової семантики. До цього поля авторської семантики залучаємо стильовий плюралізм, відверту іронічність трактування історично сформованих інтонаційний лексем. Втім, помітним стає вичурна здатність постмодерної естетики поєднувати непоєднуване, що призводить до парадоксального співжиття таких «екстрем музичної матерії», які увібрали в себе квазідодекафонні побудови як знаки всесвіту та джазового мейнстріму.

Своєрідна магичність остинатних мелодикоритмічних структурних компонентів виявлена у «Прадавніх гірських танців Верховини» Євгена Станковича. Саме вони модифікують алюзії до архаїчного обрядового дійства як подальшого кроку у привнесенні національної музично-історичної свідомості.

Розмаїття ритмо-інтонаційних структур, поліжанрових форм у творенні фортепіанної ансамблевої музики Євгена Станковича та Мирослава Скорика спонукає до активного процесу зародження полістильового концепту в річищі постмодерного мистецтва.

Порівнюючи творчі уподобання митців, узагальнимо: якщо для Мирослава Скорика такий процес органічно «вплетений» у традиційний формат переосмислення фольклорних ритмо-інтонаційних структур у взаємодії з сучасними естрадно-джазовими компонентами музичного виразу (у такому розумінні виявляємо дидактичний принцип «полістильової гри» – поєднання стилістичних елементів романтичного, постромантичного, неофольклорного, джазового явища); то для Євгена Станковича ознака ґрунтового переосмислення та оновлення фольклорних ритмізованих побудов виявляється у взаємодії сучасного полістильового концепту з архаїчно-обрядовим, фольклорним традиційним форматом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Івахова К. П. Жанрово-стильові пріоритети фортепіанної музики Мирослава Скорика : художньо-дидактичний аспект. Актуальні питання мистецької педагогіки. Харків, 2015. Вип. 4. С. 29-34.
2. Івахова К. П. Темпоритм фортепіанних творів М. Скорика. Культура і сучасність. Київ, 2015. Вип. 1. С. 141-145.
3. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик : людина і митець : Монографія. Львів : Вид-во журналу «Ї», 2008. 592 с.
4. Корній Л. П., Сютя Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Музична Україна, 2014. 592 с.
5. Луніна А. Камерний формат творчості Євгена Станковича : на перехресті «картинно-пейзажної візуальності», «кінозображальності» й «нової простоти». Актуальні питання культурології. Київ, 2012. Вип. 12. С. 141-147.
6. Ляшенко Т. В. Фортепіанний ансамбль у системі музично-педагогічного навчання. Психолого-педагогічні науки. 2015. № 2. С. 141-143.

REFERENCES

1. Ivachova K. P. Zhanrovo-stylovi prioritytety fortepiannoi muzyky Myroslava Skoryka: khudozhno-dydaktychnyi aspekt. [Genre and style priorities of Myroslav Skoryk's piano music: artistic and didactic aspect]. Current issues of art pedagogy. Kharkiv, 2015, Vol. 4, pp. 29-34 [in Ukrainian].
2. Ivachova K. P. Temporytm fortepiannykh tvoriv M. Skoryka. [The temporhythm of piano works by M. Skoryk]. Culture and modernity. Kyiv, 2015, Vol. 1, pp. 141-145 [in Ukrainian].
3. Kyianovska L. O. Myroslav Skoryk: liudyna i mytets: Monografia. [Myroslav Skoryk: man and artist]. Monograph, Lviv, Edition of the journal "Y", 2008, 592 p. [in Ukrainian].
4. Kornii L. P., Siuta B. O. Ukrainska muzychna kultura. Pohliad kriz viky. [Ukrainian musical culture. A look through the ages]. Kyiv, Musical Ukraine, 2014, 592 p. [in Ukrainian].
5. Lunina A. Kamernyi format tvorchosti Yevchena Stankovycha na perekhresti kartynno-peizazhnoi vizualnosti kinozobrazhalnosti y novoi prostoty. [The camera format of Yevhen Stankovych's work: at the crossroads of «picture-landscape visuality», «cinematic imagery» and «new simplicity»]. Current issues of cultural studies, Kyiv, 2012, Vol. 12, pp. 141-147 [in Ukrainian].
6. Liashenko T. V. Fortepiannyi ansambl u systemi muzychno-pedahohichnoho navchannia. [Piano ensemble in the system of music-pedagogical education]. Psychological and pedagogical sciences, Kyiv, 2015, № 2, pp. 141-143 [in Ukrainian].