

МОДУСИ ПРОГРАМНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЦИМБАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

Башмакова Наталія Вікторівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри народних інструментів
Дніпровської академії музики
ORCID ID: 0000-0002-9484-2406

Дмитренко Віктор Олександрович,

асистент-стажист кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики,
викладач Дитячої школи мистецтв № 6 ім. Г. Жуковського
ORCID ID: 0009-0009-1837-3255

У статті охарактеризовано оригінальний репертуар цимбального мистецтва крізь призму вітчизняної теорії програмної музики, що представлена в роботах сучасних мистецтвознавців.

Метою статті є розкриття специфіки та виявлення діапазону прояву модусів програмності у творах українських композиторів за участю цимбалів.

Встановлено, що на сьогодні українська оригінальна цимбальна програмна музика за загальним кількісним показником дорівнює 70 композиціям. Для неї (як і в цілому для академічної традиції виконавства на народних інструментах) характерним є домінування парафрастичного модусу (26 творів). Він представлений концертними обробками українських народних пісень Г. Агратіні, І. Міського, Я. Зуляка, П. Юсипчука, О. Савицької, а також Фантазіями, Варіаціями та Парафразами на основі фольклорного тематизму Д. Попічука, В. Попадюка, Я. Лапінського, Л. Донник. Другим за чисельністю (19 творів) є зображально-настрійний модус, що розкривається у цимбальній творчості А. Гайденка, С. Мостового, В. Богатирьова, О. Рибак, А. Стрільця, Ю. Шевченка. Також вагоме місце в українській цимбальній музиці займає і психологічно-настрійний модус (9 творів), що втілено у композиціях Б. Котюка, В. Дмитренка, Л. Котохіна, Д. Панченка. Малочисельні групи (в яких представлено від 1 до 3 творів), утворюють композиції Д. Задора, Ю. Алжнева, М. Стецяна, А. Шустя, в яких є риси звукослідувального, образно-символічного, сюжетно-фабульного, меморіального модусів та модусу-присвяти. Також в програмній музиці для цимбалів присутні композиції, в яких відбувається перехрещення або нашарування модусів, пов'язане з багатоплановістю художньо-образних концепцій (наприклад: Р. Меденці Концерт-фантазія «Карпати» пам'яті Дезидерія Задора для цимбалів, фортепіано та симфонічного оркестру; В. Теличко Концертна фантазія «Ash Rock» для цимбалів та симфонічного оркестру). Наявність в цимбальних творах українських авторів образотворчого, портретного та сакрального модусів не виявлено. Цей факт пояснюється тим, що в мистецькому просторі України процес розробки оригінального цимбального репертуару охоплює лише останні шість десятиліть.

Ключові слова: цимбальне мистецтво України, оригінальний репертуар, програмна музика, модуси програмності.

Bashmakova Natalia, Dmitrenko Viktor. Programming modes in Ukrainian cimbalom music

The original repertoire of cimbalom mysticism through the prism of the ancient theory of program music, which is represented in the works of contemporary musicologists, is characterized in the article.

The purpose of this article is to reveal the specifics and reveal the range of manifestations of programming modes in the works of Ukrainian composers with the participation of cimbalom.

It has been established that today's Ukrainian original cimbalom program music in total quantity is equal to 70 compositions. Characteristic for it (as well as for the academic tradition of performance on folk instruments in general) is the dominance of the paraphrastic mode (26 works). A series of concert performances of Ukrainian folk songs by G. Agratini, I. Misky, Y. Zulyak, P. Yusipchuk, O. Savitskaya, as well as Fantasies, Variations and Paraphrases based on folklore themes by D. Popichuk, V. Popadiuk, Y. Lapinsky, L. Donik. The second most numerous (19 works) is the figuratively-mood mode, revealed in the cimbalom works of A. Haydenko, S. Mostovy, V. Bohatyryov, O. Rybak, A. Strilts, and Y. Shevchenko. Also, an important place in Ukrainian cimbalom music is occupied by the psychological-mood mode (9 works), embodied in the compositions of B. Kotyuk, V. Dmytrenko, L. Kotokhin, and D. Panchenko. Small groups (in which from 1 to 3 works are presented) form compositions by D. Zador, Yu. Alzhnev, M. Stetsyun, A. Shusty, which have features of sound-following, figurative-symbolic, dramatic-plot, memorial modes and dedication mode. Also program music for cimbalom has compositions in which there is a crossing or layering of modes, associated with the multifaceted nature of artistic-figurative concepts (for example: Concert Fantasy "Carpathians" in memory of Desideri Zador for cimbalom by R. Medentsi, piano and symphony orchestra; V. Telichko's Concert Fantasy "Ash Rock" for cimbalom and symphony orchestra). The presence of pictorial, portrait and sacred modes in cimbalom works by Ukrainian authors has not been identified. This fact is explained by the fact that in the artistic space of Ukraine the process of developing an original cimbalom repertoire covers only the last six decades.

Key words: cimbalom art of Ukraine, original repertoire, program music, modes of programmaticity.

Вступ. В Україні процес формування оригінальної музики для цимбалів почався з середини 1960-х років і протягом останніх десятиліть інтенсивність композиторської уваги до цимбального мистецтва постійно зростає. Оригінальна програмна музика для цимбалів в практичному аспекті є вагомим репертуарним складовим, тому що в ній органічно реалізується ідея взаємодії авторів та виконавців зі слухачською аудиторією. В програмних композиціях Д. Задора, Б. Котюка, А. Гайденка, І. Гайденка, Л. Донник, С. Кушнірука, Л. Котохіна, П. Юсипчука, С. Мостового, В. Дмитренка та інших зафіксовано процес пошуку відповідності образно-художнього змісту до палітри прийомів цимбальної виразності.

Осмилення проблематики цимбального мистецтва представлено в кандидатських дисертаціях Т. Барана, Ю. Гуляничя, О. Юрченко, І. Теуту, а також в наукових статтях О. Костенко, М. Кужби. Зокрема розглядаються питання репертуару (як складової розвитку цимбального мистецтва) в жанрово-стильовому аспекті, з позиції виявлення специфіки цимбальної транскрипції та в контексті аналізу творчого доробку композиторів України. Але їй досі не розглядалося у якості предмету дослідження питання реалізації програмності в українській цимбальній музиці. В той же час у сучасному вітчизняному музикознавстві наявні дослідження, які розкривають не тільки загальнотеоретичні питання програмності, а й специфіку прояву цього принципу в різних видах виконавського мистецтва.

Необхідністю подальшого наукового осмилення специфіки українського цимбального мистецтва та можливість екстраполяції існуючих теорій програмності на оригінальну музику для цимбалів і визначається актуальність статті. Мета дослідження – виявити специфіку та визначити діапазон прояву модусів програмності в сучасній українській оригінальній цимбальній музиці.

Матеріали та методи. У якості матеріалів дослідження було використано афіши, програми концертних проєктів, конкурсних прослуховувань, інформацію з офіційних сайтів виконавців та композиторів, які в практичній площині зверталися до втілення програмності виразними ресурсами цимбалів.

Методологічну основу дослідження становлять: бібліографічний метод, що використовувався в роботі з науковими джерелами, що присвячені цимбальному мистецтву та специфіці прояву програмності в музиці; компаративний – у зіставленні різноманітних підходів до композиторської інтерпретації програмності в оригінальних творах для цимбалів. Також було застосовано методи інтерв'ювання, класифікації, аналізу, синтезу, аналогії, та обґрунтування.

Результати дослідження. З початком ХХІ століття в українському музикознавстві з'являються роботи, в яких програмність представлена в розрізі репертуарної специфіки окремих видів виконавського мистецтва – дослідження О. Фрайт, спрямоване на вивчення особливостей принципу програмності в українській фортепіанній музиці [1]; І. Борух, присвячене скрипковій музиці [2] та В. Тищика, який аналізує це явище в системі музичної семантики баянного твору [3].

Останній зазначає, що «окремі питання програмності та програмної музики, пов'язані з аналізом конкретних творів, постійно знаходяться у полі зору дослідників музики для народних інструментів» [3, с. 13]. Вчений наголошує, що в цій царині музичного мистецтва втілення програмного принципу зумовлене специфікою музикування, а саме двома факторами:

1) невід'ємністю від фольклорних джерел («будь яке звернення до обробки, транскрипції зразків народної творчості свідчить про особливий програмний задум того чи іншого твору»);

2) тим, що генеза та еволюція музики для народних інструментів в значній мірі відбувалися під впливом романтизму, але на відміну від академічної музики, програмні принципи в ній активізувалися не тільки в жанрах сюїти, циклів мініатюр, варіацій, але й у великих концептуальних жанрах (сольний інструментальний концерт з оркестром і соната) [3, с. 15].

Наукова концепція, викладена в дисертації І. Борух, полягає у розробці класифікації модусів, що сформувались у практиці скрипкового мистецтва: «парафрастичного, психологічно-настрійового, зображально-настрійового, звуконаслідувального, образотворчого, портретного, узагальнено-образного, символічно-образного, сюжетно-фабульного, сакрального і модусу-присвяти» [2, с. 21]. Наведена класифікація сама по собі «є інструментом аналізу програмної музики як тенденції» і, коментуючи це, В. Тищик вказує на термінологічну підміну поняття «тип програмності» на «програмний модус» [3, с. 30].

В розрізі означеної нами проблематики цимбального мистецтва, наукова рефлексія І. Борух, а також запропонований вченою термінологічний підхід, буде коректним в силу низки чинників. По-перше, тому, що І. Борух визначає програмність як принцип композиторського мислення, заснованого на «приблизній або точній конкретизації образного змісту в інструментальному творі через його назву (або розширене пояснення, епіграф тощо) з метою психологічної підготовки реципієнта до його сприймання» [2, с. 7]. Саме цей ракурс є органічним для музикантів, які мають композиторський досвід і при цьому використовують його результати у власній виконавській діяльності (як співавтор даної статті – В. Дмитренко), адже концертна практика презентації власних композицій мотивує до осмилення комунікативних аспектів, що означені І. Борух як мета звернення композитора до програмності. По-друге, обране науковицею замість усталених музикознавчих «типів», «видів» чи «різновидів» програмності поняття «модусу», є логічним не лише «для деталізації поетики програмно-скрипкової творчості» [2, с. 14], а і для конкретизації мотивів дослідницької діяльності виконавців (первинності творчо-практичного підходу і вторинності наукової рефлексії), адже у психології поняття «модусу» використовують для означення якості, визначеності, певності відчуття.

Спираючись на концепцію І. Борух, охарактеризуємо наявний доробок цимбальної творчості українських композиторів.

На сьогодні українська оригінальна цимбальна програмна музика за загальним кількісним показником приблизно дорівнює 70 композиціям. Найбільш характерним для неї є *парафрастичний модус*, що спирається на поширення творчого переспіву народних і авторських тем, а також на стилізацію фольклору. Саме такі твори характеризують перш за все програмну цимбальну українську музику «радянського» періоду, що представлена професійними цимбалістами-виконавцями, які створювали переважно фантазії, парафрази та варіації на теми українських народних пісень. Так О. Незовибатко написав Фантазію на українські теми, в якій використав тему української народної пісні «Зоре моя, вечірня». В цій композиції помітні взаємовплив фольклорного цимбального виконавства, українського народнопісенного й танцювального мистецтва.

Обробка закарпатського весільного танцю «Березнянка» Г. Агратіні теж носить ознаки парафрастичного модусу програмності. В ній прослідковується характерна для народної музики варіаційність (куплетність). Як стверджує О. Юрченко, «варіаційність як принцип, варіації та обробка як жанр є природними для репрезентації цимбалів як концертного інструмента» [4, с. 112]. Аналогічна форма використана Д. Попічуком в Варіаціях на теми українських народних пісень «Копав, копав криниченьку», «Чорнії брови, карії очі» та «Ой, під вишнею». Інші його твори у жанрах фантазії (Фантазія на дві українські народні теми, Фантазія на гуцульські теми) та концертної мініатюри («Молдавські мелодії», «Гуцулки», «Козачок», «Ягіль-ягілочка»), що теж базуються на фольклорному матеріалі, є показовими зразками парафрастичного модусу програмної музики.

Також в числі композиторів, які збагатили цимбальний репертуар творами, з яскраво вираженими рисами парафрастичного модусу:

- І. Міський. Структура таких його композицій як «Українська п'еса», «Буковинські коломийки» складається з повільної ліричної частини та швидкої, танцювально-запальної (контрастно-складовий принцип формотворення);

- Я. Лапінський. В Парафразі на тему української народної мелодії «І шумить, і гуде» крайні танцювальні частини контрастують з спокійною споглядально-медитативною середньою. Ця мініатюра складної тричастинної форми і сьогодні особливо виразно звучить у тембровому розмаїтті цимбалів та оркестрового супроводу;

- В. Попадюк. Цей відомий музикант-сопілкар написав Фантазію на українські народні мелодії для цимбалів з ансамблем.

Після здобуття Незалежності в Україні настала нова культурна епоха, позначена свободою творчості і полістильовим естетико-художнім розмаїттям. В цей час поруч із композиторами-корифеями починає працювати покоління, представники якого розширюють образно-семантичні ракурси програмності в цимбальних опусах, демонструють пошуки складних технічно-артикуляційних художніх прийомів і стильової комбіна-

торики для закодування образної символіки не лише із фольклорної сфери, а і з міфологічної, філософської.

До таких композиторів належить Л. Донник, в цимбальних творах якої також представлений парафрастичний модус. Варіації на тему української народної пісні «Терен цвіте» – це сучасна інтерпретація народно-романсової лірики, де звернення до варіаційної форми є даниною фольклорній варіантності розвитку. Дві Слобожанські фантазії для цимбалів соло, написані у 1995 році, мають складну вільну форму, що занурює в атмосферу давньої української обрядовості. В їх образній сфері (за словами авторки) переплітаються і спогади дитинства, і звертання до історичних образів часів Київської Русі і козацької доби. Ці (як і інші) твори Л. Донник для цимбалів були написані у тісній співпраці з О. Костенко [5, с. 71].

До цієї групи програмних цимбальних творів сучасних авторів відносимо і Фантазію на тему «Щедрик» В. Дмитренка, «Українські танцюльки» О. Савицької та «Вигранки» Я. Зуляка.

У контексті прояву рис парафрастичного модусу у композиціях на основі західноукраїнського фольклору доречно звернутися до творчості П. Юсипчука: Фантазія на буковинські теми, Гуцульські наспіви, Обробка на тему гуцульського народного танцю «Аркан». Також однойменна Симфонічна фантазія для цимбалів з оркестром («Аркан») була написана і С. Кушніруком.

В неординарних авторсько-стильових ключах сьогодення розвиваються і доповнюються актуальним змістом і інші модуси програмної цимбальної музики.

Так до *зображально-настроевого модусу*, твори якого «концентруються на відтворенні ознак образних прототипів із пейзажної сфери або побутових сцен» [2, с. 36], в цимбальному репертуарі відноситься «Козацьке коло», «Колядкова» Л. Донник; «Коляда», «Петрівка», «Триндичка» А. Гайденка; «Карпатські полонини», «Східний танець» та «Весільний танок Марабу» з сюїти «Споконвічні пейзажі» В. Дмитренка.

Як новий творчий поштовх в розвитку цього напряму програмності сприймаються цимбальні твори молодих авторів:

- «Дністр» та Цикл «Бессарабські сувеніри» (що складається з п'ес «Буковинська тарангела», «Вітер з Буковини», «Іване», «Хостропець») С. Мостового;

- «Спогади про Карпати» для цимбалів та камерного оркестру, «Гуцульський танок», «Політ ластівки» та «Корида» для цимбалів соло, «Танок велетнів» для чотирьох цимбалів О. Рибак;

- «Літо» П. Сказківа в адаптуванні А. Войчука;

- Диптих «Ноктюрн та Фанданго» для цимбалів і струнного оркестру О. Богатирьова;

- «Веселий товстун» для цимбалів з фортепіано А. Стрільця;

- «Жовто-блакитна кульбабка» Ю. Шевченко.

Зазначимо, що зображально-настроевий модус є другим в цимбальній оригінальній музиці за чисельністю наявних композицій (19 позицій), а лідируюче місце займає парафрастичний (26 творів).

За чисельними показниками значною є і група з дев'яти творів *психологічно-настрєвого модусу*, в якому автори зосереджують увагу на «відтворенні зафіксованої в назві емоційної сфери» [2, с. 39]. В оригінальній цимбальній творчості це: «Плач за втраченою красою» з сюїти «Споконвічні пейзажі», «Terra Incognita», «Медитація на два інструменти» для цимбалів та бандури з оркестром, «Чому?», «Per aspera ad astra» («Через терни до зірок») В. Дмитренка; «Настрої» для сопілки (флейти) та цимбалів Б. Котюка; «Сяючі золотом» Л. Котохіна; «Музика сфер» Д. Панченка; Цикл з одинадцяти п'єс «Етюди-простори» («Harmonic», «Intermezzo I», «Tremolo», «Trills», «GAS», «Percussion», «Intermezzo II», «Birds», «Pizzicato», «Diddle», «Flam», «Basso») О. Рибак.

Очевидно, що стилі часові характеристики процесу формування українського оригінального репертуару для цимбалів відображаються на масштабах програмної музики та діапазоні її образного змісту. Так лише декілька композицій (по дві-три) презентують заснований на літературних творах *сюжетно-фабульний модус* («Замок Любарта» та «Відпустка в Санта-Моніці» В. Дмитренка) та *звуконаслідувальний* (Диптих «Імпровізація і Фанфари» для цимбалів соло Д. Задора та «Грім, блискавка, злива», «Перші промінці» В. Дмитренка з сюїти «Споконвічні пейзажі»).

До *образно-символічного модусу* (твори, програмність яких характеризується прихованим смислом, що повинен бути розпізнаним і виконавцем, і слухачем), належать опуси харківських композиторів: Капрічіо «Цимбарезка» для дуету скрипки та цимбалів Ю. Алжнєва, Концерт «Соняшне коло» для цимбалів з оркестром І. Гайденка та «По цимбалах» А. Шуста.

Специфічною рисою вітчизняної цимбальної програмної музики часів Незалежності є і наявність творів *in memoriam*, що охоплені *модусом-присвятою*: Соната-епітафія на присвяту пам'яті Г. Хоткевича Л. Донник, Елегія Пам'яті Г. Хоткевича М. Стецюна.

І. Борух зазначає, що «закономірністю скрипкової програмної музики є перехрещення або нашарування модусів у окремих творах» і пояснює це явище, по-перше, умовністю класифікації, а по-друге «багатоплановістю художньо-образних концепцій у композиціях певних авторів» [2, с. 3].

В цьому сенсі і музика для цимбалів не є виключенням. На сьогодні в ній представлені такі варіанти взаємодії модусів як: *парафрастичний та зображально-настрєвий* («Гуцульський диптих» С. Кушнірука та Концертна фантазія для цимбалів та симфонічного оркестру «Ash Rock» В. Теличка); *парафрастичний*

та образно-символічний (Концерт для цимбалів з оркестром «Циганіада» А. Гайденка); *сюжетно-фабульний та психологічно-настрєвий* (Концерт «Як очевидець» для цимбалів соло А. Гайденка, «Відпустка в Санта-Моніці», «Весілля по-одеськи або Одруження Фіми» В. Дмитренка).

В таких масштабних творах як Концерт-фантазія «Карпати» з посвятою пам'яті Дезидерія Задора для цимбалів, фортепіано та симфонічного оркестру Р. Меденці та в п'ятичастинній Сюїті Пам'яті Тоні Йордаке («Дойна», «Хора», «Сирба», «Ка ла Бреза», «Жампарале») С. Мостового, виявляються риси *парафрастичного, зображально-настрєвого та модусу-присвяти*.

На жаль, сьогодні в оригінальному цимбальному репертуарі і досі залишаються не апробовані композиторською творчістю ланки програмної музики. Так в процесі аналізу не були виявлені: сакральний, образотворчий (пов'язаний з музичним відображенням творів візуальних мистецтв) та портретний модус, який ґрунтується на звукомалюванні характерних рис людини.

Висновки. Діапазон модусів програмності цимбальної музики українських авторів, означений в процесі аналітичного розгляду сучасного оригінального репертуару, охоплює такі модуси: *парафрастичний* (26 композицій), *зображально-настрєвий* (19), *психологічно-настрєвий* (9), *звукнаслідувальний* (3), *образно-символічний* (3), *сюжетно-фабульний* (2), *модус-присвята та меморіальний* (по два твори). Також у 8 композиціях були виявлені перехрещення або нашарування модусів, що пов'язане з багатоплановістю художньо-образних концепцій. Наявність в цимбальній музиці українських авторів образотворчого, портретного та сакрального модусів на цей час не виявлена.

Очевидно, що модусна специфіка оригінальної української цимбальної музики сформувалася під впливом психологічно-творчих імпульсів митців. Також вона відображає і естетичну атмосферу конкретного репертуарно-еволюційного етапу, його культурні пріоритети та загальні музично-стильові особливості. На сьогодні програмні цимбальні твори чисельно представлені у творчості Д. Попічука, Г. Агратіни, Л. Донник, А. Гайденка, П. Юсипчука, В. Дмитренка, О. Рибак та ін.

Наприкінці зазначимо, що програмні композиції українського цимбального репертуару було охарактеризовано з точки зору належності до певних модусів, і завдання виявлення специфіки їх виразових засобів, композиційної структури, співвідношення назви й музичного матеріалу представляються наступним кроком в розробці даної проблематики.

Література:

1. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці. Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2000. 18 с.
2. Борух І. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти: дисертація кандидата мистецтвознавства: ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Міністерство освіти і науки України. Івано-Франківськ, 2019. 255 с.
3. Тищик В. Програмність в українській баянній музиці (1960–2010 роки). Дисертація кандидата мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 200 с.

4. Юрченко О. Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України. Дисертація кандидата мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. 222 с.

5. Костенко О. Деякі тенденції використання цимбалів у творчості харківських композиторів. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. Вип. 3. Харків: Стиль, 2001. С. 68–78.

References:

1. Frayt, O. (2000). Osoblyvosti vtillennya pryntsyphu programnosti v ukrayins'kiy fortepianniy muzytsi [Features of implementing the principle of programmaticity in Ukrainian piano music]. Author's abstract of dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism, Institute of Art Studies, Folklore, and Ethnology named after M. Ryl'skyi, National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv.

2. Borukh, I. (2019). Programnist' v ukrayins'kiy skrypkoviy muzytsi: istorychnyy, sotsiokul'turnyy i estetyko-styl'ovyy aspekty [Programmatic aspects in Ukrainian violin music: Historical, sociocultural, and aesthetic-stylistic perspectives]. Dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ministry of Education and Science of Ukraine. Ivano-Frankivsk.

3. Tyshchuk, V. (2021). Programnist' v ukrayins'kiy bayanii muzytsi (1960-2010 roky) [Programmatic aspects in Ukrainian bayan music (1960–2010 years)]. Dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism. Kharkiv.

4. Yurchenko, O. (2015). Zhanrovo-styl'ovi zasady profesiynoho cymbal'noho mystetstva Ukrainy [Genre-stylistic foundations of professional cimbalom art in Ukraine]. Dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevskyi. Kharkiv.

5. Kostenko, O. (2001). Deyaki tendentsiyi vykorystannya tsymbaliv u tvorchosti kharkivs'kykh kompozytoriv [Some tendencies of using cimbalom in the works of Kharkiv composers]. Aktual'ni problemy muzychnogo i teatral'nogo mystetstva: mystetstvoznnavstvo, pedahohika ta vykonavstvo [Materials of the Inter-University Scientific and Methodological Conference of Faculty Staff. Current Issues of Musical and Theater Art: Art Criticism, Pedagogy, and Performance], 3, 68–78. Kharkiv: Styl'.