

УДК 78.071(477) «19/20»

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/20.167413>

Анастасія КРАВЧЕНКО,

orcid.org/0000-0001-6706-7937

кандидат мистецтвознавства,
докторант кафедри культурології
та інформаційних комунікацій

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна) *anastasiia.art@gmail.com*

МІЗАНСЦЕНІЧНІ ПРИНЦИПИ МОДЕЛЮВАННЯ ПРОСТОРУ АНСАМБЛЕВОЇ КОМУНІКАЦІЇ В КОНЦЕРТНІЙ І ФЕСТИВАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

У статті здійснюється дослідження сучасної естетики ансамблевої творчості у візуально-акустичних аспектах виконавської реалізації та рецепції творів камерно-інструментального мистецтва в сценічних умовах концертно-фестивальної практики України кінця ХХ – початку ХХІ століть. Зазначається, що в соціокультурному контексті сьогодення просторово-акустична естетосфера функціонування жанрів камерно-ансамблевої музики набуває значного розширення, що демонструє органічне пристосування ансамблевого виконавства до амбівалентних класичних та акласичних, елітарних і демократичних моделей мізансценічної орієнтації.

Ключові слова: камерно-інструментальне виконавство, камерно-інструментальний ансамбль, концертно-фестивальна діяльність, мізансцена, семіотизація простору, просторовий код, просторові локації, художньо-музична комунікація, комунікативна дистанція.

Anastasia KRAVCHENKO,

orcid.org/0000-0001-6706-7937

Candidate of Art Criticism,
Doctoral Candidate of the Department of cultural studies
and information communications

of the National Academy of managerial staff of culture and arts
(Kyiv, Ukraine) *anastasiia.art@gmail.com*

MISE EN SCENIC PRINCIPLES OF MODELING THE SPACE OF ENSEMBLE COMMUNICATION IN THE CONCERT AND FESTIVAL PRACTICE OF UKRAINE IN THE LATE XX – EARLY XXI CENTURIES

In the late 20th and early 21st centuries, the chamber music of Ukrainian ensembles goes beyond historical mise en scenic norms to a space that, according to sociocultural purposes and functions, does not always fully correspond to generally accepted ideas about the academic conditions for performing presentations and the perception of works of chamber genres. Therefore, the topical task for art history is to study the processes of semioticization and aesthetization of the space of concert and festival activity, since the concepts of artistic and constructive modeling of some art projects approved in modern Ukrainian practice are experimental in nature and can provide a significant impulse for the evolution of performing forms and the meanings of chamber art. The purpose of this article is to study the modern aesthetics of ensemble creativity in the visual and acoustic aspects of performing and perception of the chamber pieces in the scenic conditions of the concert and festival practice of Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries. In the results of the research it is noted that in the sociocultural context of modernity the spatial-acoustic aesthetic sphere of the functioning of the genres of chamber music acquires a significant expansion. In the spatial organization of the contemporary stage complex of ensemble performing activities in Ukraine, we observe a tendency toward multidirectional trends that serve to preserve the traditions of cultural and historical memory and, at the same time, their renewal through a return to historical space-acoustic models of ensemble communication and approbation of the newest scenic locations: small and large academic, temple, open-air, atypical mise en scene. These tendencies of semioticization of space demonstrate the organic adaptation of ensemble performance to ambivalent classical and nonclassical, elitist and democratic models of mise en scene orientation that influences the transformation of the basic principles of intra- and outward-ensemble interaction, and consequently contributes to the formation of aesthetic-semiotic, cultural-hermeneutic and spatial basis of the new system of artistic and creative communication in the musical culture of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries.

Key words: chamber performance, chamber ensemble, concert and festival activity, mise en scene, semioticization of space, spatial code, spatial locations, artistic and musical communication, communicative distance.

Постановка проблеми. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть камерно-інструментальна творчість українських ансамблів повсякчас виходить за історично-унормовані мізансценічні межі в простір, що за своїм соціокультурним призначенням і функціями не завжди вповні відповідає загальноприйнятим уявленням про академічні умови виконавської презентації та рецепції творів камерних жанрів. Оскільки «архітектура створює, організовує середовище для сприйняття камерно-ансамблевого виконавства й водночас сама є тим середовищем» (Ремешило-Рибчинська, 2017: 13), а «ансамблеве музикування, як і будь-який спільний творчий акт, має безліч мобільних елементів, що потребують певної корекції залежно від умов виконання» (Повзун, 2012: 359), зміни просторових кодів – конкретних параметрів фізичного простору (сценічно-виконавського, глядацького) – призводять до трансформації основних принципів як внутрішньоігрової взаємодії, так і зовнішньої комунікації зі слухачкою аудиторією. Отже, актуальне завдання для мистецтвознавчої науки становить дослідження процесів семіотизації та естетизації простору концертно-фестивальної діяльності, особливо зважаючи на те, що апробовані в сучасній українській сценічній практиці концепції художньо-конструктивного моделювання окремих мистецьких проєктів мають цілеспрямовано-експериментальний характер і можуть надавати значного імпульсу еволюції виконавських форм і змістів камерно-інструментального мистецтва.

Аналіз досліджень. Унікальність сфери камерного ансамблю в загальній системі жанрової ієрархії загострює дослідницьку увагу на питаннях камерно-інструментальної творчості в усьому розмаїтті її матеріально-духовних складників – композиторського, концертно-виконавського, ансамблево-педагогічного. Своє відображення в наукових працях як спеціального, так і загального спрямування знаходить і проблематика вітчизняного ансамблевого виконавства – його інструментально-матеріальних ресурсів, історико-стильових типів артистичної лексики, концертно-організаційної діяльності мистецьких установ, музичних товариств, окремих колективів тощо (О. Грабовська, Н. Дика, Т. Мазепа, Н. Пилатюк, І. Польська, Л. Повзун, І. Савчук, В. Щепакін, О. Щербакова, Ю. Щербаков та ін.). Тут із мистецтвознавчих і теоретико-культурологічних позицій здійснюється осягнення стадій еволюції українського виконавського камерно-інструментального мистецтва, де приділяється увага, зокрема, й окресленню історичної ретроспек-

тиви функціонування мізансценічних принципів ансамблевої комунікації в акустичному просторі домашнього, салонного та концертного музикування.

Паралельно з'являються дослідження сучасного розвитку вітчизняного концертно-фестивального руху, в яких висвітлюються розмаїті аспекти практичної організації мистецьких акцій: їх художньо-програмні засади й загальний культурно-позиційний рівень, закономірності поширення культурно-мистецької «продукції», функції арт-менеджменту та особливості стратифікації слухачко-глядацької аудиторії в семіосфері міського середовища (А. Ареф'єва, Т. Зінська, С. Зуєв, М. Швед та ін.). Проте саме камерно-ансамблева галузь музичного виконавства потрапляє в ракурс спеціального наукового розгляду фрагментарно, хоча й становить вагомий складник змістового наповнення концертно-фестивальних програм. Зокрема, недостатньо висвітленим досі залишається значення взаємодії традиційних та інноваційних способів просторово-акустичної організації сценічного комплексу камерно-ансамблевого виконавства України кінця ХХ – початку ХХІ століть, чим і зумовлений вибір теми презентованої праці.

Мета статті – дослідження сучасної естетики ансамблевої творчості у візуально-акустичних аспектах виконавської реалізації та рецепції творів камерно-інструментального мистецтва в сценічних умовах концертно-фестивальної практики України кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. Протягом історії розвитку камерно-ансамблевої культури креативність індивідуально-творчого композиторського й виконавського самовираження стимулювала динамічні перетворення кількісних і якісних показників органології зразків камерного жанру. Поступово зазнавали змін погляди на тембрально-акустичні можливості інструментів (у бік їх подекуди надмірного розширення), винаходилися відповідні їм артикуляційно-виражальні прийоми музично-виконавської техніки, коригувались просторові умови сценічної презентації тощо. На сучасному етапі триває еволюційний поступ камерно-інструментального виконавства, що за оновлення традиційно притаманних ансамблевим жанрам мізансценічних, інтерпретаційних і техніко-артистичних амплуа спрямовується в більш всеосяжні акустично-просторові, комунікативно-рольові та поліхудожні виміри свого функціонування.

Зокрема, спостерігаємо наявність суспільного запиту на «споживання» культурно-мистецької

інформації яку традиційній атмосфері обмеженого простору камерних залів (від лат. «camera» – кімната, палата), так і в аklасичних сценічних умовах просторово-симультанного типу. Тут «соціально-семантичний дуалізм ансамблевої культури виявляється в паралельному співіснуванні та дії її функцій: з одного боку, етико-естетичної й пізнавальної, духовно-інтелектуальної, що властиво високому мистецтву, яке віддзеркалює характер філософсько-рефлексивного осмислення екзистенції світу і людини, життя її душі, а з другого боку – гедоністичної й розважальної, притаманної прикладному, побутовому музикуванню, що відбиває рівень найневибагливіших смаків» (Польська, 2010: 167).

Сьогодні в музично-виконавській практиці України стійкою залишається тенденція культивування нормативної мізансценічної моделі ансамблевої комунікації, що походить від традицій салонного й домашнього музикування. Згідно з ними, твори камерно-інструментального мистецтва виконуються в просторово-акустичному середовищі, де можна створити автентичну атмосферу, притаманну раннім формам внутрішньо- та зовнішньоансамблевої взаємодії, а саме таку, що зорієнтована на домінування «інтровертивного архетипу» музично-виконавського висловлювання над «екстравертивним» або їх обопільного врівноваження (Опарик, 2007: 14). Ідеться про музикування в малих приміщеннях закритого типу – музичних вітальнях історичних резиденцій, музеїв, спеціально облаштованих камерних залах мистецьких і навчальних закладів. Конструктивний простір останніх зазвичай детермінує певні кількісні обмеження як для складу учасників камерно-інструментальних колективів (переважання невеликих ансамблів до квінтету), так і слухачів. Тому налаштовує на більш щільне, довірче, інтимне спілкування «на короткій дистанції» в соціально-семантичних рольових амплуа «дружньої бесіди», «групової гри», «драматичного конфлікту», «удвох на людях», «єднання сердець» (за І. Польською).

У цьому контексті згадаємо вечори класичної музики від фортепіанного тріо «NotaBene» в Будинку-музеї Михайла Булгакова або концерт для двох клавесинів «Музика на воді» з творів Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, Г. Персела, Ж.-Ф. Рамо, Л. Боккеріні в Музеї Богдана та Варвари Ханенків (у виконанні Наталії Фоменко та Олени Жукової), численні тематичні вечори камерної музики – «концерт-екскурсії», «концерт-лекції», які регулярно проводяться у вітальнях Київської картинної галереї (колишній маєток родини Терещенків),

одеського Будинку-музею ім. М. К. Реріха й інших подібних локаціях у різних містах України.

Примітно, що в камерних мізансценічних умовах організовуються й фестивалі, які за своїм ідейно-концептуальним навантаженням «є класичними та зорієнтовані на ретро-архаїзуючі тенденції» (Ареф'єва, 2015: 140), тобто виявляють тяжіння радше до розгортання макроциклів культурно-музичної пам'яті, вкорінення зв'язків з традиціями, аніж видовищної розважальності, масовості, синтетичної мультифункціональності простору. Серед них знаходимо щорічний фестиваль-конкурс «Музичні династії Одеси» на базі місцевої ДМШ № 4, де беруть участь професійні та аматорські сімейні ансамблі (з 2006 р.), фестиваль-марафон меморіального типу «У сузір'ї Віктора Косенка» (до 80-річчя діяльності Музею-квартири композитора, жовтень-листопад 2018 р.), фестиваль камерної музики «Шоко-класика» в Мистецькому центрі «Шоколадний будинок» (колишній особняк С. Могилевцева) та ін.

Водночас наприкінці ХХ – початку ХХІ століть соціокультурний контекст функціонування жанрів камерно-інструментальної музики – світських за своїм «генетичним кодом» (Л. Повзун), дедалі частіше урізноманітнює їх потрапляння до просторово-акустичного середовища сакральних споруд, зокрема чинних, належних до християнських конфесій, які дають змогу виконання інструментальної музики в храмових умовах або тих, що були переобладнані під концерт-холи. Отже, залежно від змістової структури концертні програми отримують як культове (особливо в ситуації перемежування музичних виступів із проповідями пастирів), так і світське «забарвлення».

Наприклад, наведемо виступи таких колективів, як Квартет ім. Миколи Лисенка, камерних ансамблів «Равісан», «Київ» у римо-католицькому Миколаївському костьолі (Національний будинок органної та камерної музики України, Київ) або дуету «Віолончелліссімо» в лютеранській Кірсі Св. Павла та Пресвітеріанській церкві (Одеса). Під кам'яними склепіннями цих молитовних приміщень неоготичного, неороманського стилю відроджуються та/або набувають переосмислення як старовинні жанри камерно-інструментальної музики відповідних історико-стильових епох, так і сучасні академічні композиції. У цьому сенсі вбачається, що планова організація храмового простору певним чином впливає на корегування характеру виконавської презентації, культур-герменевтичної інтерпретації та слухачького сприйняття творів камерно-інструментального мистецтва. Адже резонанс або дисонанс архітектурного

й музичного стилів, смислового наповнення творів з функціональним богослужбовим призначенням цих будівель може створювати комплементарні або антитетичні естетико-художні паралелі.

Окрім зазначеного вище, нормативне структурування храмових комплексів зумовлює й диференціацію параметрів виконавського та слухачького простору. Типові камерні схеми просторового розташування зазнають (інколи й значних) видозмін, що тягне за собою й трансформацію візуально-акустичних комунікативних і рецептивних моделей внутрішньо- й зовнішньоігрової взаємодії. Це можна проілюструвати на прикладі камерно-інструментальних концертів дуету «Віолончелліссімо» – Ольги Веселіної та Вадима Ларчікова – в ансамблі з органісткою Ольгою Єфремовою в одеській Євангельській пресвітеріанській церкві. Тут зонування простору храму здійснено так, що за розташування всіх виконавців-ансамблістів на хорах навколо органного пульта (галерея верхнього ярусу) основна частина аудиторії слухачів, які розміщуються на нижньому загальному просторі (крім незначної купки глядачів на балконі), не має змоги візуального контакту з музикантами, а сприймає музику, що летиться згори, лише аудіально.

Відповідно, таке дистанціювання, що вносить зміни в традиційні норми комунікативної взаємодії між виконавцями та слухачами камерної музики, має й певний сакральний зміст, адже, на відміну від традицій домашнього та салонного музикування, спрямоване на формування не міжособистісних зв'язків, а молитовного зв'язку через прекрасне з Творцем. Саме це й підкреслюється конкретними мізансценічними рішеннями в горизонтальній чи вертикальній площині розташування виконавсько-ігрового та глядацького простору стосовно одне одного.

Чіткий розподіл, однак зі збереженням постійного зорового контакту, також є характерним для т. зв. сцен-«коробок» великих концертних споруд закритого типу – філармоній, палаців мистецтв, консерваторій тощо, де діє фронтальний принцип розмежування глядачів і музикантів-виконавців, коли сцена знаходиться перед аудиторією на деякому узвишші. Зазначимо, що в цей просторово-ситуативний контекст свого побутування жанри камерно-інструментальної музики «перейшли» з камерного середовища під дією еволюційних процесів: відбувалося поступове збільшення слухачької аудиторії, «розростання», симфонізація ансамблевих циклів. Нерідко це супроводжувалося кількісним розширенням інструментальних складів ансамблів до (ун-, дуо-) дециметів, виді-

ленням домінуючих інструментальних партій з наданням їм віртуозного блиску.

Укупі ці фактори сприяли трансформації загального «тону музично-виконавського висловлювання» (Л. Опарик) у бік культивування засобами камерно-інструментального виконавства все більш масштабних, патетичних ідей, що «занурювали» слухачів скоріше в атмосферу концертної змагальності, аніж задушевної, «дружньої бесіди». Тому в міському культурному середовищі просторі концертні зали стали універсальними, класичними локаціями, де створені належні візуально-акустичні умови уможливили функціонування ансамблевого мистецтва як у контексті концертно-гастрольної, так і фестивальної діяльності.

На сучасному етапі спостерігаємо регулярну практику організації на великих академічних сценах (палаців мистецтв, національних та обласних філармоній, українських музичних академій та університетів культури) концертів камерно-інструментальної музики, зокрема й серійних абонементів, а також численних фестивальних заходів. Прикладом може слугувати творчість українських філармонійних колективів, таких як фортепіанний дует «Oleyuria», струнний квартет «Каприс-Класік», а також проведення міжнародного фестивалю камерної музики «Одеські діалоги» та багатопрофільних фестивалів – «Харківські асамблеї», «Музичні прем'єри сезону», «Контрасти» й інших, де камерні програми займають важливу лауну.

Варто звернути увагу на те, що архітектурна конструкція вищезазначених концертних приміщень зумовлює чітке зонування виконавського й глядацького простору, що налаштовує на дотримання нормативних для цього середовища виконавсько-ігрових і рецептивних соціокультурних моделей, які зазвичай передбачають зовнішньо«пасивне» слухачьке співпереживання-споглядання «на відстані» за виконавськими діями. Однак попри це, за ситуації постмодернізму виконавці, згідно з композиторським баченням або власними режисерськими інтенціями, все частіше освоюють академічне концертне середовище в сучасний, у т. ч. симультанний, спосіб. Музиканти грають як на сцені, так і в закулісній її частині (ар'єрсцені та бокових «кишенях»), раптово з'являються в партері або виконують твір розрізненими ансамблевими групами, що можуть знаходитися водночас у протилежних частинах зали (на сцені, в партері, на балконах), тим самим ніби об'єднуючи слухачький і виконавський простір, а отже, значно скорочуючи комунікативну

дистанцію зі слухачами, які несподівано для себе опиняються «всередині» музичної дії.

Такий «контактний» принцип зовнішньоансамблевої взаємодії особливо є характерним для музикування на відкритих майданчиках, що походить від раннях ужиткових, «менестрельних» форм функціонування камерно-інструментального виконавства (зокрема музичного супроводу аристократичних зібрань, мисливських заходів, міських свят тощо). Дотепер ці традиції відображаються як у прикладному музичному «оформленні» урочистих церемоній, презентацій, подій державного/регіонального/міського значення, так і в цілеспрямованій культурно-мистецькій ініціативі проведення концертів камерно-інструментальної музики на розмаїтих плернерних локаціях – у міських парках, ботанічних садах, площах, вулицях, прибудинкових територіях, внутрішніх дворах, терасах і навіть дахах різних архітектурних пам'яток історії та культури.

Наприклад, згадаємо музичні «пікніки» Національного камерного ансамблю «Київські солісти», ансамблів «Artehatta» (під керівництвом Мирослави Которович) і «Kiev Piano Duo» (у складі Олександри Зайцевої та Дмитра Таванця), проведені в рамках фестивалю «Відкрита музика міста», спрямованого на популяризацію класичної музики й виконавської творчості українських, зокрема й молодих, колективів серед широких верств населення (2018 р.), або вечірні «open air»-концерти з відеоінсталяціями і світловими шоу за участю українських і гастролюючих іноземних музикантів, що влаштовують організатори фестивалю «Odessa Classics».

Завдяки цим відкритим «просторовим» сценам слухачі насолоджуються не тільки власне музикою, а й водночас архітектурними ансамблями або чарівними природними пейзажами, на тлі яких відбуваються музичні заходи. Загалом це створює невимушену комунікативну атмосферу, де публіка, яка оточує зазвичай навкруги подібні виконавські майданчики, має необмежену змогу пересуватись, наближатись до музикантів (інколи майже впритул), вільно висловлювати емоції, за бажанням танцювати, тобто комунікувати на максимальній «короткій дистанції», а інколи й безпосередньо залучається до мистецької дії.

Знімає дистанційність фронтального протиставлення сценічного і глядацького простору також і потрапляння камерно-інструментального виконавства в нетипові, аklasичні умови, розмаїття яких не дає змоги здійснити їх струнку класифікацію за просторовими критеріями. Сьогодні ансамблева музика нерідко звучить в акустичному середовищі при-

міщень, первинно взагалі не призначених для академічної музично-виконавської діяльності, – покинутих або діючих виробничих цехах, дискотечних клубах, шопінг-моллах тощо. Тут відбуваються ті чи інші концептуально-перформативні, мистецько-медійні акції, що свідомо проєктуються за експериментальним розрахунком задля підвищення рівня синестетичної асоціативності й привернення уваги якомога більшої, зокрема й молодіжної, аудиторії потенційних слухачів.

Так, регулярно порушують консервативні уявлення про сценічно-ігрові стандарти артисти «Ukho Ensemble». Музиканти щоразу по-новому у вигадливий спосіб трансформують мізансценічні норми виконавської реалізації та рецепції творів камерно-інструментального мистецтва, організовуючи свої концерти в кінотеатрі, оранжереї, музеї палеонтології, басейні бальнеолікувальної установи тощо. Ця виконавська мобільність соціокультурного побутування камерно-ансамблевої музики свідчить про збалансовану гармонійність і поліфункціональну гнучкість, властиву її жанровій природі, та вельми демократизує процеси освоєння й окультурення простору художньо-мистецької комунікації, що є надважливим за сучасної ситуації, коли академічним видам мистецтва доводиться конкурувати за свою публіку з розважальною медіаіндустрією та різними молодіжними гаджетами.

Висновки. Отже, у підсумках зазначимо, що в соціокультурному контексті сьогодення просторово-акустична естетосфера функціонування жанрів камерно-інструментальної музики набуває значного розширення. У просторовій організації сучасного сценічного комплексу камерно-ансамблевої виконавської діяльності в Україні спостерігаємо тяжіння до різноспрямованих тенденцій, які слугують збереженню традицій культурно-історичної пам'яті й водночас їх оновленню через повернення до історичних просторово-акустичних моделей ансамблевого спілкування та апробацію новітніх сценічно-глядацьких локацій – малих і великих академічних, храмових, плернерно-просторових, нетипових мізансцен. Ці тенденції семіотизації простору демонструють досить органічне «пристосування» ансамблевого виконавства до амбівалентних класичних та аklasичних, елітарних і демократичних моделей мізансценічної орієнтації, що впливає на трансформацію базових принципів внутрішньо- й зовнішньоансамблевої взаємодії, а отже, сприяє формуванню естетико-семіотичної, культур-герменевтичної та просторово-мізансценічної підоснови нової системи художньо-мистецької комунікації в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ареф'єва А. Ю. Фестивальні імпрези мистецтва України як феномен культури повсякдення. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2015. Вип. I (4). С. 138–142.
2. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01. Львів, 2007. 18 с.
3. Польська І. Парадоксальність ансамблевої культури: соціально-семантичні амплуа. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2010. Вип. 3. С. 165–172.
4. Ремешило-Рибчинська О. Архітектура як фактор покращення сприйняття камерно-ансамблевого виконавства. Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма: зб. матеріалів доп. учасн. Міжнар. наук.-практ. конф. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 13–14.
5. Повзун Л. І. Ансамблевий інструменталізм як сумарна якість колективної творчості. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2012. Вип. 15. С. 358–366.

REFERENCES

1. Arefeva A. Yu. Festyval'ni imprezy mystetstva Ukrainy yak fenomen kul'tury povsyakdennya [Festival performances of the art of Ukraine as a phenomenon of everyday culture]. International Journal: Culturology, Philology, Musicology. 2015. Vol. I(4). pp. 138–142 [in Ukrainian]
2. Oparyk L. M. Komunikatyvnyy aspekt muzychno-vykonavs'koho vyslovlyuvannya [Communicative aspect of musical performance]. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: LSMA named after M. V. Lysenko. 2007. 18 p. [in Ukrainian]
3. Polska I. (2010). Paradoksal'nist' ansamblevoyi kul'tury: sotsial'no-semantychni amplua [Paradoxicality of ensemble culture: social and semantic roles]. Problems of artistic practice and art history. 2010. Vol. 3, pp. 165–172 [in Ukrainian]
4. Remeshilo-Ribcinska O. Arkhitektura yak faktor pokrashchennya spryynyattya kamerno-ansamblevoho vykonavstva [Architecture as a factor of improving the perception of chamber ensemble performance]. Proceedings from: The International Scientific and Practical Conference «Pages of chamber performance: Ukrainian and world paradigm». Lviv: LNMA named after M. V. Lysenko. 2017. pp. 13–14 [in Ukrainian]
5. Povzun L. I. Ansamblevyy instrumentalizm yak sumarna yakist' kolektyvnoyi tvorchosti [Ensemble instrumentalism as the total quality of collective creativity]. Musical art and culture. Scientific Bulletin of ONMA named after A. Nezhdanova. 2012. Vol. 15. pp. 358–366 [in Russian]