



RS Global
Journals

Scholarly Publisher
RS Global Sp. z O.O.
ISNI: 0000 0004 8495 2390

Dolna 17, Warsaw, Poland 00-773
Tel: +48 226 0 227 03
Email: editorial_office@rsglobal.pl

JOURNAL	International Journal of Innovative Technologies in Social Science
p-ISSN	2544-9338
e-ISSN	2544-9435
PUBLISHER	RS Global Sp. z O.O., Poland
ARTICLE TITLE	ВІДТВОРЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ КОБЗАРСЬКОГО ВИКОНАВСТВА У СОЛОСПІВІ М. В. ЛИСЕНКА «У НЕДІЛЮ ВРАНЦІ-РАНО»
AUTHOR(S)	Шевченко Руслана Сергіївна
ARTICLE INFO	Shevchenko Ruslana. (2020) Reproduction of Features of Kobzar Execution in M. Lysenko's Romance «On Sunday Early in the Morning». International Journal of Innovative Technologies in Social Science. 7(28). doi: 10.31435/rsglobal_ijitss/30122020/7238
DOI	https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30122020/7238
RECEIVED	20 October 2020
ACCEPTED	29 November 2020
PUBLISHED	04 December 2020
LICENSE	 This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License .

© The author(s) 2020. This publication is an open access article.

ВІДТВОРЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ КОБЗАРСЬКОГО ВИКОНАВСТВА У СОЛОСПІВІ М. В. ЛИСЕНКА «У НЕДІЛЮ ВРАНЦІ-РАНО»

Шевченко Руслана Сергіївна,

Аспірантка кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка, Львів, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0290-0614>

DOI: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30122020/7238

ARTICLE INFO

Received 20 October 2020

Accepted 29 November 2020

Published 04 December 2020

KEYWORDS

M. Lysenko, romances,
T. Shevchenko, thought,
piano texture.

ABSTRACT

The connections of the composer with kobzars who performed dumasy in the period from the end of the XIX to the beginning of the XX century are considered. A comparative analysis of the epic works (dumas) of S. Pasyuga, G. Honcharenko, P. Drevchenko, I. Kucherenko was carried out. They were recorded and edited by F. Kolessa. The piano texture of the romance «On Sunday early in the morning» for the presence of elements of bandura playing has been studied. It is noted that the composer creatively rethought them in the vocal work. By reproducing the performance style of kobzars, M. Lysenko created an imitation of an authentic duma. It is determined that the features of the epic work influenced the form of the vocal work and the organization of the piano texture. M. Lysenko reflected the most typical elements of kobzar performance and the texture of the accompaniment of thoughts. In the romance, the composer recreated the improvisational way of thinking of kobzars. This was reflected in the methods of development of thematic material and the introduction of bandura semantics in the piano part. In the vocal work M. Lysenko created the effect of the sound of a folk instrument. The composer creatively transferred the techniques of kobza's art to the piano texture of romance. They became part of his musical language. This determined the innovation and uniqueness of M. Lysenko's work.

Citation: Shevchenko Ruslana. (2020) Reproduction of Features of Kobzar Execution in M. Lysenko's Romance «On Sunday Early in the Morning». *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 7(28). doi: 10.31435/rsglobal_ijitss/30122020/7238

Copyright: © 2020 Shevchenko Ruslana. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

Постановка проблеми. У 1908 році, під час етнографічної поїздки на Полтавщину, Ф. Колесса записав думи, що згодом увійшли у два випуски «Мелодій українських народних дум», виданих у 1910 та 1913 роках. Нашу увагу привернули рецитації дум Г. Гончаренка, П. Древиченка, І. Кучеренка, С. Пасюги, у яких фольклорист повністю відтворив інструментальну партію [5]. У монографії «Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)» В. Кушпет дослідив два інструменти, що існували в цей період: кобзу та старосвітську бандуру. Науковець розглянув традиційні способи, прийоми гри на цих інструментах [7]. Найбільше звукообраз бандури присутній у циклі «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка. На прикладі романсу-думи «У неділю вранці-рано» спостерігаємо відтворення особливостей кобзарського виконавства. Однак питання впливу бандурної семантики на фортепіанну фактуру та музичну форму ще не достатньо розкрито та потребує ґрунтовного вивчення.

Аналіз досліджень. Дослідженню музично-стильових рис романсу-думи «У неділю вранці-рано» присвячені праці українських музикознавців: Л. Архімович, М. Гордійчук, Т. Булат, Л. Корній [1, 3, 6]. Л. Корній підкреслила, що «у романсі композитор утілює образність та стилістику народних дум» [6; 313]. О. Козаренко розкрив феномен музичної мови

М. Лисенка та визначив роль думи у творчості композитора: «українська дума вперше виділена Лисенком як безпрецедентне за оригінальністю явище слов'янського фольклору» [4; 192].

Мета статті – на основі порівняльного аналізу дум С. Пасюги, Г. Гончаренка, О. Вересая, П. Братиці, П. Древиченка виявити подібні риси формотворення та прийоми бандурної гри, що запозичені композитором з автентичних дум та творчо перенесені у солоспів «У неділю вранці-рано».

Виклад основного матеріалу дослідження.

Значну частину творчості основоположника української класичної музики Миколи Віталійовича Лисенка охоплює фольклористична діяльність, зокрема вивчення творчості кобзарів. Він не тільки записував народні пісні та думи, що виконували мандрівні співці, але активно їх популяризував. Впродовж століть кобзарі, мандруючи Україною, пробуджували волелюбні ідеї українського народу. Вони закликали до боротьби на захист Батьківщини.

Вперше з науковим рефератом про думи Остапа Вересая М. Лисенко виступив у 1873 року на засіданні Південно-Західного відділу Імператорського Російського географічного товариства у Києві а також на III Археологічному Міжнародному з'їзді, що відбувся у Києві, у 1874 році. М. Лисенко опублікував у першому томі «Записок» ІРГТ свою працю «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм», що стала підсумком дослідження композитора. У ній він вперше систематизував ознаки дум. Згодом у 1875 році М. Лисенко влаштував декілька концертів О. Вересая у Петербурзі.

Композитор слухав виступ Павла Братиці на засіданні Південно-Західного відділення ІРГТ у січні 1875 року, «що зацікавило Лисенка зробити запис його виконання дум (публікація в журналі «Киевская старина» у 1888р)» [12; 593]. М. Лисенко створив фортепіанний супровід до думи П. Братиці «Про Хмельницького та Барабаша».

Композитор став засновником наукового вивчення кобзи-бандури. М. Лисенко ототожнював ці два інструменти. За визначенням М. Хая, він «вперше ... практично описав характерний для українців інструментарій бандуру-кобзу О. Вересая і торбан Ф. Відорта» [14; 39].

Зі спогадів Остапа Лисенка дізнаємося про зацікавлення композитора творчістю кобзарів. М. Лисенко використовував будь-яку можливість щоб занотувати їх репертуар. Композитор завжди матеріально підтримував кобзарів, спілкувався з ними на базарах, площах перед церквою, хоча О. Лисенко не назвав їх імен [12; 125, 126, 177]. З Терентієм Пархоменком М. Лисенко познайомився на базарі та запросив його до себе додому. Літературознавець Ф. Лавров вказав, що кобзар «з 1901 року ... жив три місяці у Лисенка, удосконалюючи свій репертуар» [8; 116]. Композитор та Опанас Сластіон за цей час навчили Т. Пархоменка співати багато народних пісень, зокрема «Пісню про Морозенка», «Почаївську псалму». Як зазначив Ф. Лавров, що за старанням київської інтелігенції у 1908 році, у Києві були організовані концерти за участю кобзарів Івана Кучугури-Кучеренка, Петра Древиченка, Степана Пасюги та Павла Гащенко.

М. Лисенко захоплювався грою П. Древиченка, який за визначенням Ф. Колесси: «на кобзі грає дуже вправно». У 1907 році, з відкриттям музично-драматичної школи, композитор «хотів настановити його вчителем бандурної гри, але справа чомусь розбилась» [5; 316]. Для навчання меценат Олександр Бородай «закупив 17 бандур» у 1908 році [13; 592]. Як вказував Ф. Колесса, що заходами О. Бородая «було спроведжено до Києва Івана Кучеренка, щоб там учив охочих до бандурної гри при Музичній школі М. Лисенка». Фольклорист оцінив його як кобзаря «новішого типу», який «дуже вправно грає на бандурі [5; 316].

Особисті контакти композитора з кобзарями Остапом Вересаєм, Павлом Братицею, Михайлом Кравченком, Іваном Кучеренком, Терентієм Пархоменком, Опанасом Сластіоном, Петром Древиченком вплинули на творчість митця.

Розглянемо солоспів «У неділю вранці-рано» [9] з циклу «Музика до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка». У його структурі виявляємо подібність до думи. Невеликий вступ виконує роль «заплачки». С. Грица зазначила, що дума складається з «конструктивних елементів», та підкреслила, що «в кобзарській лексиці збереглися ... характерні для них назви, а саме: «заплачка – початок думи» [2; 34].

Порівняємо думи І. Кучеренка «Про Олексія Поповича» та С. Пасюги «Про Марусю Богуславку» [5; 468 – 473, 450 – 456]. І. Кучеренко побудував «заплачку» на основі одного елемента: мелодія проводиться терціями та охоплює діапазон ля² – до³. У вступі С. Пасюга використав три елементи. Перший – це домінуючий тризвук, відділений паузою. Другий –

група акордів, що оформлені різними тривалостями та відокремлені паузою. У третьому сегменті зберігається акордовий виклад. Кобзар надав перевагу синкопованому пунктиру та використав потрійний низхідний форшлаг, що ми його назвали низхідна тирата. «Заплачку» він закінчив ферматою.

М. Лисенко побудував вступ до солоспіву «У неділю вранці-рано» також на основі трьох елементів. Перший – охоплює діапазон квінти (т. 1). Мелодичний малюнок складається з поступеневого руху двох звуків та висхідного стрибка на кварту. Цей сегмент композитор записав ритмічною групою: дві шістнадцяті та восьма. Міжтактовою ферматою композитор відмежував наступний елемент вступу. Низхідний пасаж охоплює діапазон від c^2 – до А (т. 2, 3). Третій сегмент варіантно повторює перший (ритмічний малюнок зберігається, проте змінився рух мелодії). Він наскрізно проходить у всіх розділах солоспіву (т. 5, 6, 33, 62, 63, 66, 83 – 86).

Вивчаючи супроводи дум кобзарів, ми виявили, що композитор не застосовував у солоспіві цитування фольклору. Тому ритмо-інтонаційні формули та пасаж не трактуємо як перенесені прийоми з бандурного виконавства на фортепіанну фактуру. Наведемо для прикладу супровід думи О. Гончаренка «Про Олексія Поповича» [5; 435 – 449]. Для нього характерне чергування двох звуків у межах квінти з однаковими ритмічними групами (чотири шістнадцяті або пунктирний ритм). Композитор використав цей інтонаційний зворот з іншими варіантами ритмічних малюнків: восьма і шістнадцята (т. 25, 26); восьма тривалість, шістнадцята пауза, шістнадцята тривалість (т. 38, 39, 49); дві тридцять другі та шістнадцята (т. 80 – 82). Наслідуючи стиль «заплачки» кобзарів, М. Лисенко створив вступ, у якому всі елементи виконують звукообразальну функцію.

Сім вокальних розділів солоспіву, подібні до уступів у думі, мають нерівномірну будову:

$$A + B + C + D + E + F + G + \text{кода}$$

8 т. 10 т. 8 т. 7 т. 15 т. 13 т. 5 т. 2 т.

Фольклорист С. Грица підкреслила, що для думи властивий «своєрідний епілог, що з'єднував часи героїв епосу та слухачів». У цьому заключному розділі – «славословії» – «проголошувалась слава героям ... та благословення слухачам» [2; 34]. Проте, відсутність «славословія» відрізняє солоспів від думи. Це пояснюється трагічним змістом поеми Т. Шевченка. Уступи відокремлюються невеликими «пригравками» (термін Колесса) [5; 61], які не подібні за тематичним матеріалом. Схематично подаємо перегри та прийоми бандурного виконавства, які осмислено перевів композитор у фортепіанну фактуру солоспіву.

a (т. 13 – 15) – тремоландо, репетиції, низхідна тирата, одинарний поступенно-низхідний форшлаг, пунктирний ритм, фермата;

b (т. 26 – 28) – тремоландо, пунктирний ритм, низхідна тирата, фермата;

c (т. 36 – 38) – висхідне та низхідне глісандо, тремоландо, фермата;

d (т. 46) – висхідне глісандо в октавному викладі;

e (т. 62 – 66) висхідний форшлаг, мордент, низхідні та висхідні тирати, що записані тріоллю восьмими тривалостями;

f (т. 81 – 82) елемент низхідного глісандо, подвійний висхідний форшлаг, що охоплює терцію, але повертається на ступінь вниз, розлога висхідна хвиля, що записана шістдесят четвертими тривалостями та охоплює діапазон $d^1 - e^3$.

На основі спостереження, ми виділили у переграх три способи впровадження композитором прийомів кобзарського виконавства. У перших двох (*a*, *e*) М. Лисенко імплементував у фортепіанну фактуру однакові прийоми бандурної гри. Висхідне та низхідне глісандо спостерігаємо у третій та четвертій переграх (*c*, *d*). В останніх двох (*e*, *f*) композитор поєднав у фортепіанній партії нові прийоми гри бандуристів з тими, які вже попередньо використовувалися. Безпосередньо не звертаючись до фольклорного матеріалу, М. Лисенко відтворив спосіб мислення кобзарів, що відобразилося у синтезі бандурних прийомів виконавства та варіантності їх застосування.

Кожний кобзар, залежно від школи, в якій він навчався, користувався певними виконавськими прийомами. Ф. Колесса звернув особливу увагу на спів і гру Г. Гончаренка та вважав, що він найкращий виконавець серед представників харківської школи, які рахувалися в цей час кобзарями найвищого рівня. Про це свідчить супровід до думи «Про Олексія Поповича». Серед бандуристів харківської школи були: С. Пасюга, І. Кучеренко, П. Дривченко.

Ф. Колесса записав рецитації думи «Про Олексія Поповича» у виконанні кобзарів: І. Кучеренка, П. Древченка, Г. Гончаренка. Розглянемо перегри у цих думках.

І. Кучеренко використав невеликий мотив, який складається з обігрування терціями трьох сусідніх ступенів. У першій перегрі він охоплює одну долю (після слів: «по Чорному морі»). В процесі музичного розгортання початковий мотив повторюється з незначними ритмо-інтонаційними варіантами, що призвело до розширення перегр. Після слів: «на камені білому» кобзар використав другу перегра. Вона охоплює дві долі. У ній проходить розширення за рахунок пунктирного ритму на першій долі та варіанту початкового мотиву. Третя перегра (після слова «поглядає»), складається з трьох сегментів, у якій простежуються варіантні зміни в мелодико-ритмічному плані та введення нового низхідного мотиву [5; 468].

На відміну від І. Кучеренка, П. Древченка застосовував більші за обсягом «пригравки між періодами» (термін Ф. Колесси) [5; 61] У думі «Про Олексія Поповича» перша перегра (після слова «проквіляє») містить декілька елементів: висхідний та низхідний пасажі, репетиції одного звуку, одинарний поступенно-висхідний форшлаг, тремоландо. У другій перегрі (після слова «починає») спостерігаємо пунктирний ритм, низхідні пасажі, тремоландо. Третя перегра (після слова «розбиває») складається з висхідного та низхідного пасажів, одинарного поступенно-висхідного форшлагу, тремоландо [5; 482, 483].

Проаналізуємо деякі перегри між уступами у думі «Про Олексія Поповича» Г. Гончаренка. Ми виявили, що інтервал чиста квінта виступає основним формотворчим засобом. В інструментальному «пригріві», після слів: «Ой по Чорному морю», чергуються два інтервали – квінта і прима. Квінта охоплює IV, I ступені, а прима побудована на IV ступені. Ритмічне остинато викладається шістнадцятими тривалостями. У наступній перегрі, між першим та другим уступами, після слова «починає», кобзар використав повторення квінти. Інтервал побудований на V, II ступенях. Виявляємо новий елемент: чергуються верхній та нижній звуки октави (перший ступінь). Ця перегра записана шістнадцятими тривалостями [5; 435, 436].

В перегрі між другим та третім уступами, після слова «розбиває», повторюється шістнадцятими та восьмими тривалостями доміантовий тризвук. Пунктирним ритмом викладене чергування тоніки у верхньому та нижньому звуці інтервалу октави. У перегрі після слова «занесло» знову спостерігаємо повторення квінти, що побудована на IV, I ступенях, але змінюється ритмічна група. Кобзар використав тріолі, записані восьмими тривалостями. У цій перегрі виявляємо два нові елементи – репетиції тоніки, викладені шістнадцятими тривалостями, та її чергування з IV, V ступенями з новими ритмічними малюнками: восьма – дві шістнадцяті, пунктирний ритм. Між третім та четвертим уступами, після слів: «забило», Г. Гончаренко використав повторення елементів з попередніх перегр – доміантового тризвуку, що викладається восьмими тривалостями, та чергування I, V ступенів. Цей рух двох ступенів записаний шістнадцятими тривалостями [5; 436, 437].

У «приігриші» (термін Ф. Колесси) [5; 61] до п'ятого уступу виявляємо повторення доміантового тризвуку, записане восьмими тривалостями. Чергування I, V ступенів шістнадцятими тривалостями поєднується з новим ритмічним малюнком (пунктирним ритмом). Такий тип супроводу властивий думам. В. Кушпет охарактеризував його, як «тримання кварто-квінтової педалі» [7; 65]. Кобзар додав звукообразальний прийом – висхідний рух восьмими тривалостями та низхідне глісандо, викладене шістнадцятими та тридцять другими тривалостями. У перегрі до шостого уступу Г. Гончаренко використав попередні варіанти повторення інтервалу квінти восьмими тривалостями, тоніки через октаву, записане пунктирним ритмом, висхідні та низхідні пасажі, які виконують звукообразальну роль. Перед сьомим уступом кобзар повторив доміантові тризвуки, чергування нижнього та верхнього звуку октави, що побудована на тоніці, висхідні та низхідні пасажі [5; 438].

У «приігриші» до дев'ятого уступу повторюється у гармонічному та мелодичному викладі квінта, що охоплює I та V ступені. Кобзар використав різні ритмічні групи – шістнадцяті, восьмі, тріолі, записані восьмими тривалостями. Між десятим та одинадцятим уступами спостерігаємо ритмічне остинато: доміантові тризвуки та чергування тоніки та доміанти викладаються шістнадцятими, а інтервал квінта – тріолями. У закінченні одинадцятого уступу кобзар використав коротку перегра, у якій багаторазово повторив інтервал квінту, побудовану на V, II ступенях у викладі шістнадцятими та восьмими тривалостями.

У «пригравках» до тринадцятого, чотирнадцятого, п'ятнадцятого уступів кобзар використав накладання двох пластів. У партії лівої руки чергуються тоніка та доміанта, а в партії

правої руки – третій та четвертий ступені. Якщо розглядати гармонічну вертикаль, то виявляємо дециму та септиму. На нашу думку, дисонанс посилює зміст слів: «гріх спіткав», «безневинно проливав», «кляли, проклинали», після яких використовувалася перегра. Щоб підкреслити трагедійну ситуацію, у закінченні попередніх уступів (перед дисонансами) кобзар застосовував багаторазове повторення домінантового тризвуку (13, 14 уступи) або інтервал квінту (15 уступ). Тривуки записані восьмими тривалостями з тріоллю, а квінта – шістнадцятими.

Таким чином, дослідивши інструментальні партії у думах «Про Олексія Поповича» кобзарів І. Кучеренка, П. Древиченка, Г. Гончаренка у транскрибуванні Ф. Колесси, ми виявили, що у переграх відображене імпровізаційне мислення кобзарів. В процесі виконання дум за допомогою використання доступних для них прийомів гри, вони створювали щораз інші варіанти їх поєднання, що притаманне автентичному мистецтву кобзарів. Для таких перегр характерне постійне оновлення музичного матеріалу, яке виявляється у варіантності мелодичного та ритмічного малюнку. Такий тип перегри ми назвали варіантним. Він властивий романсу «У неділю вранці-рано» М. Лисенка.

Висновки. Відтак, застосовуючи порівняльний аналіз дум І. Кучеренка, П. Древиченка, Г. Гончаренка, С. Пасюги, у солоспіві-думі виявлено запозичені композитором від кобзарів, подібні елементи формотворення: «заплачку», уступи, інструментальні перегри. Композитор творчо їх переосмислив та створив ілюзію автентичної думи. Особливості формотворення, які притаманні думам, вплинули на структуру романсу. Відтворення імпровізаційного способу мислення кобзарів, що виявилось у варіантному розвитку тематичного матеріалу у переграх та застосуванні різних елементів бандурного виконавства, стало ознакою новаторства композитора. Прийоми кобзарського виконавства, перенесені композитором у фортепіанну фактуру, знайшли своє відображення у вокальному творі. Вони стали фонетичною сукупністю звуко-образних асоціацій, що визначило невід’ємну складову національної музичної мови М. Лисенка. Подальші дослідження впливу кобзарського виконавства на творчість композитора є перспективними для музикознавців.

REFERENCES

1. Arkhimovych L., Hordiychuk M. (1992). M. Lysenko: zhyttya i tvorchist' [M. Lysenko: life and work]. Kyiv, Muzychna Ukrayina. 256 s. [In Ukrainian].
2. Hrytsa S. Y. (2009). Dumy v syntezi slova, muzyky ta vykonavstva [Dumas in the synthesis of words, music and performance]. tom 1 Ukrayins'ki narodni dumy u p'yaty tomakh. Dumy rann'oho kozats'koho periodu [Ukrainian folk Dumas in five volumes. Dumas of the early Cossack period]. Kyiv: NANU. S. 33-118. [In Ukrainian].
3. Bulat T. (1979). Ukrayins'kyy Romans [Ukrainian Romance]. Kyiv: Naukova dumka. 320 s. [In Ukrainian].
4. Kozarenko O. V. (2000) Fenomen ukrains'koi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Lviv: NTSH. 285 s. [In Ukrainian].
5. Kolessa F. M. (1969) Melodii ukrainskykh narodnykh dum [Melodies of Ukrainian folk dumas]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 598 s. [In Ukrainian].
6. Korniy L. (2001). Istoriya ukrayins'koy muzyky [History of Ukrainian music].
a. Ch. 3. Kyiv – N'yu – York: Vydvo M. P. Kots'. 378 s. [In Ukrainian].
7. Kushpet V. (2007). Startivstvo: mandrivni spivsimuzykanty v Ukrayini (XIX – poch. XX st.) [Old age: itinerant singers-musicians in Ukraine (XIX – early XX centuries)]. Kyiv: Tempora. 592 s. [In Ukrainian].
8. Lavrov F. (1980). Kobzari: Narysy z istoriyi kobzarstva [Ukrayiny Kobzars: Essays on the history of kobzarism in Ukraine]. Kyiv: Mystetstvo. 254 s. [In Ukrainian].
9. Lysenko M. V. (1991). Vokalni tvory na virshi T. G. Shevchenka [Vocal works based on poems by Taras Shevchenko]. Kyiv: Muzychna Ukraina. S. 88 – 99. [In Ukrainian].
10. Lysenko M. V. (1978). Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostei ukrainskykh dum i pisen u vykonanni kobzaria Veresaia [Characteristics of musical features of Ukrainian dumas and songs performed by kobzar Veresay]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 95 s. [In Ukrainian].
11. Lysenko O. (1966) M. V. Lysenko. Spohady syna [Memoirs of a son]. Kyiv: Mystetstvo. 363 s. [In Ukrainian].
12. Skorul's'ka R., Chuyeva M. (2015) Mykola Lysenko. Dni i roky [Mykola Lysenko. Days and years]. Kyiv.: Muzychna Ukrayina. 744 s. [In Ukrainian].
13. Khay M. Y. (2004). Mykola Lysenko – pioner i fundator etnoorganologichnoyi shkoly v Ukrayini [Mykola Lysenko - pioneer and founder of ethnoorganological school in Ukraine]. Zbirnyk naukovykh prats' do 160 r. vid dnya narodzhennya M. V. Lysenka [Collection of scientific works up to 160 years since the birth of M. V Lysenko NAS of Ukraine]. NAN Ukrayiny. S. 39-48. [In Ukrainian].