

Кривицька Тетяна Антонівна

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-практичної
підготовки Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки*

050 438 52 58 kryvytska_tetyana@ukr.net

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-0496-4590>

Панасюк Світлана Леонідівна

*кандидат педагогічних наук, старший викладач
кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-3122-618X>

«ПІСНЯ БЕЗ СЛІВ» ОР. 9 №3 Я. СТЕПОВОГО: ІНТОНАЦІЙНО- ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ

Мета роботи – розкрити інтонаційно-інтерпретаційні особливості «Пісні без слів» ор. 9 №3 Я. Степового. **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексному застосуванні операцій жанрового, стильового, інтонаційного та інтерпретаційного аналізу. **Наукова новизна** полягає у визначенні жанрово-стильової генези маловідомого, але показового для стилю композитора твору, його характерних інтонаційних ознак і властивостей, виконавсько-технічних засобів і прийомів. **Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що «Пісня без слів» ор. 9 № 3 Якова Степового продовжує традиції Ф. Мендельсона-Бартольдї, М. Лисенка, А. Лядова, О. Скрябіна, Ф. Шопена. Вона насичена українськими пісенно-романсовими інтонаціями і містить алюзії – до шопенівсько-лістівського письма, народної лірницької гри, народного гуртового співу, музики бароко. Вказані властивості художнього образу розкрито за допомогою гамоподібної, фігураційної та акордової технік піанізму.

Ключові слова: інтонація, інтерпретація, алюзія, жанрово-стильова генеза, художній образ, виконавські прийоми.

Кривицкая Татьяна Антоновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-практической подготовки Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-0496-4590>

Панасюк Светлана Леонидовна, кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры истории, теории искусств и исполнительства Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-3122-618X>

«Песня без слов» ор. 9 №3 Я. Степового: интонационно-интерпретационные особенности

Цель работы – раскрыть интонационно-интерпретационные особенности «Песни без слов» ор. 9 №3 Я. Степового. **Методология** исследования основана на комплексном применении операций жанрового, стилевого, интонационного и интерпретационного анализа. **Научная новизна** заключается в определении жанрово-стилевого генезиса малоизвестного, но показательного для стиля композитора произведения, его характерных интонационных признаков и свойств, исполнительских технических средств и приемов. **Выводы.** В результате исследования установлено, что «Песня без слов» ор. 9 № 3 Якова Степового продолжает традиции Ф. Мендельсона-Бартольди, Н. Лысенко, А. Лядова, А. Скрябина, Ф. Шопена. Она насыщена украинскими песенно-романсовыми интонациями и содержит алюзии – к шопеновско-листовскому письму, народному лиричному музицированию, народному коллективному пению, музыке барокко. Указанные свойства художественного образа раскрыто с помощью гаммообразной, фигурационной и аккордовой техник пианизма.

Ключевые слова: интонация, интерпретация, алюзия, жанрово-стилевой генезис, художественный образ, исполнительские приемы.

Kryvytska Tetyana, ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-0496-4590>

Panasyuk Svitlana, ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-0496-4590>

“A Song Without Words” op. 9 No. 3 by Yakiv Stepovyi: Features of Intonation Development and Interpretation

Purpose of Article. The purpose of the work is to reveal the intonation and interpretive features of “Songs Without Words” op. 9 No. 3 by Yakiv Stepovyi.

Methodology. The methodology of the research is based on the complex application operations of genre, stylistic, intonation and interpretive analysis. **Scientific Novelty.**

The scientific novelty of the research is to determine the genre-style genesis of the little-known the composition, but indicative for the composer’s style. Author describes his characteristic intonation features and properties. He pays attention to the performing technique. **Conclusions.** The author of the study proved that “A Song Without Words” op. 9 No. 3 by Yakiv Stepovyi continues the traditions of F. Mendelssohn-Bartholdy, M. Lysenko, A. Lyadov, O. Scriabin, F. Chopin. This piece is full of Ukrainian song and romance intonations. It contains allusions to the works of F. List and F. Chopin. Author introduces the intonations of lira music, folk group singing, baroque music. The composer revealed these properties of the artistic image with the help of gamma, figuration and chord technique of pianism.

Key words: intonation, interpretation, allusion, genre-stylistic genesis, artistic image, performances.

Актуальність теми дослідження. Пісня без слів ор. 9 № 3 Якова Степового є яскравим зразком романтичної фортепіанної мініатюри. Вона лірична за образним змістом і розкриває внутрішній світ ліричного героя. Вже сама назва, як і пізніше фактурні особливості цієї п’єси, свідчать про спадкоємність традицій Фелікса Мендельсона-Бартольді, засновника жанру фортепіанної пісні без слів. Водночас, жанр пісні без слів зустрічаємо у творчості Миколи Лисенка, який, з одного боку, навчався у Лейпцизькій консерваторії, заснованій Мендельсоном, між іншим. Нагадаємо також, що Яків Степовий, разом з Кирилом Стеценком та Миколою Леонтовичем справедливо вважається представником пілялисенкової школи. Тому власне, виходячи з цього, варто

зазначити, що мендельсонівська традиція реалізується у фортепіанній творчості Якова Степового через посередництво Миколи Лисенка. Варто також наголосити, що, з одного боку, пісня без слів – це романтична фортепіанна мініатюра західноєвропейського походження (пісні без слів писали Едвард Гріг, Габріель Форе, Антон Рубінштейн та інші). Проте цей жанр дуже благодатний і для української музики, з її пісенним геном. (Пізніше цей жанр ми зустрічаємо у фортепіанній творчості Левка Ревуцького). Саме це дозволяє наситити цей твір виразно українськими пісенно-романсовими інтонаціями.

Разом з тим, у трактуванні цього жанру відчувається те, що Яків Степовий є учнем петербурзької школи, учнем Анатолія Лядова, те, що він пережив вплив стилю Олександра Скрябіна, який на початку ХХ ст. сприймався як музичний месія (і який був непрямим учнем Ф. Шопена, творчість якого молодий Скрябін дуже і дуже високо цінував). Про це можна судити з особливостей складної, альтерованої гармонічної мови, а також – особливостей фактури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фортепіанна творчість Я. Степового досі несправедливо обділена увагою музикознавців. Не існує жодного спеціального дослідження, присвяченого, цій важливій для розуміння процесів розвитку української музики та українського фортепіанного жанру темі. Зумовлено це тим, що Я. Степовий належить до покоління «розстріляного Відродження». Тому його творчість все ще потребує пильної дослідницької уваги, а ця розвідка є одним з перших кроків на цьому важливому шляху. Що стосується відомостей про творчість Я. Степового в цілому то їх можна отримати з праць М. Грінченка [1–2], Андрія Ольховського [7], О. Шреєр-Ткаченко [3], Л. Кияновської [5], Лідій Корній та Богдана Сюті [6], посібника з історії української музики, підготовленого колективом авторів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України під головуванням Миколи Гордійчука [4].

Мета дослідження – визначити інтонаційно-інтерпретаційні особливості «Пісні без слів» ор. 9 №3 Я. Степового як характерного зразка фортепіанної творчості композитора.

Виклад основного матеріалу. П'єса представляє собою складну тричастинну форму з контрастною серединою і динамічною репризою: [1+14+10] тактів, [8+8+8+11] тактів і [7+5] тактів. Вона написана в елегійній тональності g-moll (щоб пригадати семантику цієї тональності пригадаймо, наприклад прелюдію з I тому ДТК №16 Й. С. Баха, або лейттему Тетяни з «Євгеній Онєгіна» П. Чайковського тощо). Сумний, ностальгичний, глибоко тужливий образ створюється основною темою твору.

Передусім, необхідно відзначити пісенну, вокальну генезу основної теми. Це проявляється в наявності мелодії і акомпанементу, а також в тому, що перш, ніж вступає мелодія, звучить цілий такт акомпанементу (такий прийом типовий для вокальних творів).

Ліричний образ створює темп *Andante*. Варто звернути увагу і на специфіку фортепіанного акомпанементу. Він представляє собою тонічний тризвук в широкому розташуванні і з репетиційним (*ostinato*) підкресленням основного тону. Таке багатократне повторення основного тону створює враження тонічного органного пункту (пунктиром). Акомпанемент породжує цілу гаму асоціацій. По-перше, – за типом фігурацій – це алюзія до шопенівсько-лістівського письма (згадаймо, ноктюрни або прелюдії Ф. Шопена (особливо прелюдія №2, з її дисонантною, нетерцієвого складу акордиком), або «Мрії кохання» чи п'єси з «Років мандрівок» Ф. Ліста). По-друге, за наявністю «пунктирного» органного пункту – це семантика лірницької гри в її народному втіленні та професійному мистецтві (наприклад «Шарманщик» Ф. Шуберта), по-третє, в завершенні першого речення (тт. 4–5), лінія баса хроматично спускається вниз від першого до п'ятого ступеня і це представляє собою характерну для барокової музики музично-риторичну фігуру *catabasis* («сходження до пекла»), яка є основою знаменитого бахівського «*Crucifixus*» («Розіп'ятий») з Високої меси. Таким чином тільки акомпанемент теми містить величезну кількість сенсів, які активізуються в уважного слухача в той момент, коли починає звучати тема.

Мелодія не є такою простою, на яку можна було би сподіватися. Адже, по-перше, вона розпочинається низхідною, а значить скорботною, фразою, що представляє собою «шопенівську домінанту» (мелодія другого такту), що є аллюзією до романтизму і до стилю Ф. Шопена (це ключова інтонація п'єси, яка виконує роль інтонаційного імпульсу), по-друге наступний характер мелодичного рельєфу, розмашистий із величезними стрибками (на велику септиму або малу квінтдециму, наприклад), вказує на те, що перед нами – мелодія інструментального складу (незважаючи на жанрове визначення «пісня»), тобто має місце трансформація заявлених жанрово-інтонаційних джерел і афішованого у назві жанру. По-третє, дуже цікавим моментом є п'ятий такт – поява елементів підголоскової поліфонії і в мелодії і в акомпанементі, що є суто українським явищем, і вносить у заявлені пісенні ознаки риси хорового письма.

Таким чином, тема п'єси постає перед нами як сукупність цілого ряду інтонаційних ознак і властивостей. Її інтонаційний зміст – синтетичний, а художній образ, втілюваний нею, – багатогранний. По великому рахунку синтез цієї теми – це синтез бароко, романтизму і постромантизму, української музики, в її професійній традиції і народних джерелах, вокального та інструментального жанрів тощо.

Варто зазначити, що тема п'єси викладена у формі квадратного модулюючого періода повторної будови (4 такти + 4 такти, перший такт акомпанементу не рахуємо). Його перший каданс, як і має бути, – половинний і завершується домінантсептакордом основної тональності. Проте другий каданс закріплює тему в новій тональності – В-dur – паралельному мажорі по відношенню до основного g-moll – неостаточно. Про це свідчить тоніка нової тональності, подана в мелодичному положенні терції. Цей маленький штрих є першою ознакою того, що в п'єсі послідовно застосовуватиметься прийом недомовленості, своєрідної смислової трикрапки, а відтак проявлятиме себе тенденція тяжіння до «відкритої форми». Зокрема, її добре помітно вже в кінці першої частини.

Необхідно звернути увагу і на непомічені нами раніше між- і внутрішньо-тактові синкопи в мелодії другого речення, за допомогою яких відбувається підхід до кульмінації, і похідні яких відіграватимуть значну роль в наступному розвитку п'єси.

Друга частина першої частини (простої двочастинної форми; починаючи з т. 10 і далі) виконує функцію своєрідного приспіву. Вона розпочинається проведенням двох ланок мелодико-гармонічної секвенції (c-moll, f-moll).

Вони вносять в розвиток образу певну динаміку, прагнення розвитку, руху вперед. Про це свідчить і загалом висхідний напрям мелодичного рельєфу, і квартовий крок уверх секвенції, і подрібнення ритмічної формули до шістнадцятих, і, окрім синкоп, вживання поліритмії, і укрупнення фактури (октавно-акордові потовщення вкінці другої ланки), а разом з тим – і протирух мелодії по хроматизму паралельними великими терціями в акомпанементі. Проте енергійний запал цієї середини никне від невдалої спроби двічі (тт. 14–15) потрапити в Des-dur, яка так і не досягаючи жаданої тоніки («любовної» по смислу, між іншим; Des-dur є любовною тональністю в романтиків – Ф. Ліста, а від нього, через тісні зв'язки, і у російських композиторів – кучкістів, М. Римського-Корсакова особливо), розчиняється у дивовижному, тривожно-таємничому *Animato*.

Звернімо увагу, що як і перший період, друга побудова – закінчується недовершено, повисаючи на домінанті, що переходить у тривалу нестійку в гармонічному плані зв'язку-перехід до середини всієї форми – власне *Animato*. Про те, що це є зв'язка, яка поєднує двочастинну безрепризну першу частину (на зразок пісенного куплета) із серединою свідчить її фактурна й інтонаційна однорідність. Фактурною основою цього десятитакту є акордово-фігураційний виклад, інтонаційною – співзвуччя, або мелодичні побудови з тритоном в основі. Важливим тут є значний, порівняно з попереднім розвитком обсяг звучущого діапазону, а також гнучкий і цілеспрямований динамічний розвиток з появою за короткий час *f* (це при тому, що вся перша частина витримана в тихій динаміці) і так само швидким поверненням до *p*. Інтонаційним джерелом

цього матеріалу виступають дзвонові звучання – урочисті і святкові, або ж скрадливо-затиhaючі, як ехо, або ж спогад про минуле.

Середина форми – друга частина складної тричастинної форми – Allegro. Вона написана в паралельному B-dur і побудована на танцювальній темі.

Таке явне протиставлення пісенності і танцювальності нагадує про рапсодії Ф. Ліста, побудовані за принципом співставлення пісенно-танцювальних розділів (як у Другій фортепіанній рапсодії Lissan і Friska). На що це вказує? На те, що інтонаційні джерела цієї п'єси, як і мендельсонівських, і лисенківських пісень без слів, містяться в народній музиці і є демократичними за своєю суттю.

По-друге, ця друга частина форми сама створена в простій тричастинній формі з точною репризою і квадратними, симетричними побудовами (8 тактів + 8 тактів + 8 тактів), що також виступає аргументом на користь танцювальної природи художньої образу. Важливу роль у цій частині відіграють прийоми повторності, варіантної повторності та секвенціювання. Водночас, при всьому контрасті, фундаментальні інтонації лишаються тими ж, що в першій частині.

Перший восьмитакт форми побудований як модулюючий B-dur–g-moll, тобто навпаки, як у першій частині. Перше речення звучить на основі тонічного органного пункту (вже, на відміну від першої частини, явного і глибокого). Водночас, в ньому, при висхідній мелодії, використано колоритні паралелізми висхідних секстакордів. Членування музичної тканини відбувається щодвотактно із використанням прийому варіантної повторності. Разом з тим, важливим прийомом стають елементи підголоскової поліфонії, а також мелодичний протирух (тт.. 30–33).

Середина другої частини (тт. 34–41) представляє собою перенесення попереднього матеріалу (від Allegro починаючи) на велику терцію вгору. Разом з тим, тонально-гармонічний план дещо відрізняється від попереднього речення, тому ця середина не модулює, а як починається, так і закінчується в тональності d-moll, хоча окремі «натяки» на F-dur то тут, то там просвічують крізь секвенційний рух. Варто відзначити, що уся друга частина пісні без слів витримана в динаміці *p*, з невеликими crescendo й diminuendo. Лише в самому

кінці, в останньому такті другої частини (т. 49) є авторська вказівка *cresc. molto* (сильне кресендо), що приводить до сильного раптового динамічного спалаху і так само раптового його згасання. Необхідно звернути увагу, що завершення другої частини форми відбувається в тональності *B-dur*, тонікою з положенням терції, що, підкреслимо, вказує на незавершеність вислову, адже, на відміну від першої частини, з її активними спробами досягнення результату, тут, у другій частині мало місце не стільки захоплення нового, скільки утвердження вже існуючого, яке так само не привело до досягнення бажаного.

Між іншим, так само, як між першою і другою частинами форми, між другою і третьою вживається перехід-зв'язка (тт.. 50–60).

Саме тут відбувається змагання між *d-moll* і *B-dur*, бурхливе, з реєстровими співставленнями (тт.. 50–51), малосекундовими гостро-трагічними інтонаціями (т. 52), дзвовими відлуннями, які розсипаються у затихаючих, спадаючих додолу фігураціях, що завмирають у тихому, приглушеному звучанні тоніко-домінантового органного пункту *d-moll*, який є мінорною домінантою наступної основної тональності. Тобто з точки зору репризи, друга частина також закінчується питанням без відповіді.

Реприза (*Tempo I*) – дещо скорочена, оскільки містить дванадцять тактів, замість п'ятнадцяти тактів експозиції. Вона – екстенсивна, гаснуча. Перші чотири такти представляють точне повторення теми з експозиції. Проте наступні три – проводять ключову інтонацію п'єси у вигляді вільного канону – найскладнішої техніки імітаційної бахівської поліфонії (ось чим обернулося використання елементів підголоскової поліфонії в першій частині, а також – *ostinato* і музично-риторичної фігури).

Завершення п'єси також носить синтетичний характер, оскільки на фоні лірницьких басів ще двічі виникає тритон (збільшена кварта), як спогад про першу дзвову зв'язку-перехід, і про те, що мета залишилася недосягнутою.

Для виконання цієї п'єси необхідний досить розвинений піаністичний апарат. Тут застосовані гамоподібна, фігураційна та акордова види техніки. Основні труднощі виконання цієї п'єси пов'язані з досконалим оволодінням

навичками виконання короткого (в середині форми) та довгого (в крайніх розділах) пальцевого legato, вмінням побудови тривалих мелодичних фраз, умінням виконувати на педалі тривалі, складні в гармонічному відношенні побудови, в т. ч. поліфункційні, – чисто, без нагромадження призвуків.

Важливим моментом є темпово-динамічні нюанси. Переважаюча тиха динаміка передбачає наявність уміння акуратної, рівної, але водночас повної й глибокої атаки звуку, а також навичок виконання crescendo та diminuendo. Є й певні агогічні труднощі, пов'язані з наявністю кількох зон rit. / a tempo, що потребують уміння гнучких коротких пришвидшень і сповільнень.

Загалом, що зумовлено жанровим змістом п'єси, необхідно максимально застосувати можливості вокалізації фортепіанного тексту через мелодизацію всіх голосів фактури і підбір відповідного темпоритму «вдиху–видиху» фразування.

Висновки. Пісня без слів ор. 9 № 3 Якова Степового є яскравим зразком романтичної фортепіанної мініатюри. Вона лірична за образним змістом і розкриває внутрішній світ ліричного героя. В ній яскраво виявлено традиції Фелікса Мендельсона-Бартольдї, засновника жанру фортепіанної пісні без слів. Спадкоємність, імовірно, є не стільки прямою, скільки опосередкованою – через Миколу Лисенка, творчість якого була взірцем для Якова Степового – представника післялисєнкової школи. Разом з тим, у трактуванні цього жанру відчувається те, що Яків Степовий навчався в Петербурзькій консерваторії, зокрема в Анатолія Лядова, а також – те, що він пережив вплив стилю Олександра Скрябіна, що, в свою чергу, дуже високо цінував творчість Фридеріка Шопена. Про це можна судити з особливостей складної, альтерованої гармонічної мови, а також – багатопластової фактури.

Пісня без слів ор. 9 № 3 Якова Степового насичена виразно українськими пісенно-романсовими інтонаціями. Це стає можливим завдяки особливостям самого жанру – «інструментальної пісні». Необхідно відзначити вокальну генезу основної теми, що проявляється в наявності мелодії і акомпанементу, а також в тому, що перш, ніж вступає мелодія, звучить цілий такт акомпанементу

(прийом типовий для вокальних творів). Кожна частина п'єси закінчується питально (недомовлено), що властиво романтичній мініатюрі в цілому. Відсутністю відповіді на задане художнім образом питання і свідченням того, що мета залишилася недосягнутою, є також екстенсивна, гаснуча реприза.

Пісня без слів ор. 9 № 3 Якова Степового представляє собою складну тричастинну форму з контрастною серединою і динамічною репризою. Вона написана в елегійній тональності g-moll і містить цілу гаму художніх алюзій та асоціацій:

- по-перше, – за типом фігурацій, видом домінанти і пісенно-танцювальним співвідношенням тем *Andante* і *Allegro* – до шопенівсько-лістівського письма;
- по-друге, – за наявністю «пунктирного» органного пункту, елементами підголоскової фактури, роллю варіантного розвитку і формою першої частини (двочастинна безрепризна як аналог куплетності) – до народної лірницької гри і народного гуртового співу;
- по-третє, – за бароковою музично-риторичною фігурою *catabasis* і використанням техніки канону в репризі – до музики бароко.

Таким чином, Пісня без слів ор. 9 № 3 Якова Степового постає перед нами як сукупність цілого ряду інтонаційних ознак і властивостей. Її інтонаційний зміст – синтетичний, а художній образ – багатогранний. За великим рахунком – це синтез бароко, романтизму і постромантизму (як творчості послідовників М. Лисенка), української музики, в її професійній традиції і народних джерелах, вокального та інструментального жанрів тощо.

Для виконання цієї Пісні без слів необхідно мати досить розвинений піаністичний апарат. Тут застосовані гамоподібна, фігураційна та акордова види техніки. Основні труднощі виконання пов'язані з:

- а) оволодінням навичок виконання короткого (в середині форми) та довгого (в крайніх розділах) пальцевого *legato*;

- б) вмінням побудови тривалих мелодичних фраз, з елементами вокалізації фортепіанного тексту через мелодизацію всіх голосів фактури і підбір відповідного темпоритму «вдиху–видиху»;
- в) технікою чистого, без призвуків, виконання на педалі тривалих, складних в гармонічному відношенні побудов, в т. ч. поліфункційних;
- г) досягненням акуратної, рівної, але водночас повної й глибокої атаки звуку;
- д) володінням навичками гнучких коротких пришвидшень і сповільнень.

Список використаних джерел

1. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Видавництво «Спілка», 1922. 294 с.
2. Грінченко М. О. Вибране / упоряд. і ред. М. Гордійчука. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 529 с.
3. Історія української дожовтневої музики / заг. ред. та упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Музична Україна, 1969. 587 с.
4. Історія української музики: в 6-ти тт. Т. 4. Київ : Музична Україна, 1992. 486 с.
5. Кияновська Л. О. Українська музична культура. Львів : Тріада плюс, 2009. 356 с.
6. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ. Музична Україна, 2014. 589 с.
7. Ольховський А. Нарис історії української музики / підгот. до друку, наук. ред., вст. ст., комент. Л. Корній. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.

References

1. Ghrinchenko, M. (1922). History of Ukrainian Music. Kyjiv : Vydavnyctvo «Spilka» [in Ukrainian].
2. Ghrinchenko, M. O. (1959). Selected. M. Ghordijchuk (Ed.). Kyjiv : Derzhavne vydavnyctvo obrazotvorchogho mystectva i muzychnoji literatury [in Ukrainian].
3. Shrejer-Tkachenko, O. Ja. (Eds.). (1969). History of Ukrainian pre-October Music. Kyjiv : Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
4. History of Ukrainian Music : v 6-ty tt. (1992). T. 4. Kyjiv : Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
5. Kyjanovsjka, L. O. (2009). Ukrainian Music Culture. Ljviv : Triada pljus [in Ukrainian].

6. Kornij L., Sjuta B. (2014). Ukrainian Music Culture. A Look through the Ages. Kyjiv. Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
7. Olkhovs'kyj, A. (2003). Essay on the History of Ukrainian Music. L. Kornij (Ed.). Kyjiv : Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].