

УДК 780.644.2:781.22:785.73.083:78.071.1Щенко(477)(045)  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-27>

**Тарас ЯРУШЕВСЬКИЙ**,  
orcid.org/0009-0004-4020-7660  
творчий аспірант кафедри камерного ансамблю  
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського  
(Київ, Україна) taras.yarushevskiy@gmail.com

### ТРІО «РИМОВАНІ РЯДКИ. ДЕВ'ЯТЬ П'ЄС ДЛЯ ФОРТЕПІАНО, ФЛЕЙТИ ТА ФАГОТА» ЮРІЯ ІЩЕНКА: РОЛЬ ТЕМБРУ ФАГОТА У РОЗКРИТТІ ОБРАЗНО-ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ

У даній статті пропонується аналіз ролі тембрового рішення у творі «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» Юрія Іщенко та огляд ключових виконавсько-технічних задач задля висвітлення та осмислення образно-художнього змісту. Наукова новизна полягає у розгляді та відкритті специфіки формування образно-художнього змісту за допомогою неординарного поєднання тембрів інструментів. І власне саме ці аспекти можна прослідкувати у цілісності даного політембрового ансамблю в контексті співвідношення традиційних та інноваційних рис фактурно-рольового та функційного балансу ансамблевих партій. Дослідження спирається на сучасні методологічні критерії, які поєднують такі методи аналізу, як: системного, що надає можливість розглядати твори українських сучасних композиторів для/за участі фагота та інших учасників камерного ансамблю як такі, що відображають провідні тенденції другої половини ХХ – початку ХХІ століття; функціонального, що дає можливість розглянути даний музичний твір як систему з численними взаємопов'язаними елементами; порівняльного, що дає можливість досягнути більш глибокої та розгорнутої інформації про сучасників та первинну атмосферу періоду написання твору та структурного аналізу, який забезпечує системний та організований підхід до вивчення та аналізу музики того періоду задля чіткої побудови методології даного дослідження.

Прийоми, використані в музиці цього своєрідного тріо, відгукуються характерним мистецьким пошуком у західно-європейській музиці другої половини ХХ – початку ХХІ ст. з її рисами атональності, політональності, стильовими мікстами, лейтінтервалами, тембрально-сонористичною музичною мовою тощо. Все це може свідчити про період в класичній музиці, коли композитори вдавалися до музичної самоідентифікації, вираження індивідуального стилю, розширення меж інструментальних можливостей, виводячи тембр на авансцену і присвоюючи йому більш значущу роль, як таку що зможе передавати образний та художній зміст композиції. Власне, саме тріо ми не можемо охарактеризувати як надвіртуозне чи технічно складне, але воно потребує від виконавця-фаготиста та учасників ансамблю майстерного володіння інструментом та різними прийомами гри, зокрема, тонкощами динамічних та інтонаційних можливостей.

**Ключові слова:** образно-художній зміст, політембровість, фагот, камерно-інструментальний ансамбль, творчість Юрія Іщенко.

**Taras YARUSHEVSKIY**,  
orcid.org/0009-0004-4020-7660  
Creative PhD Candidate at the Chamber Ensemble Department  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
(Kyiv, Ukraine) taras.yarushevskiy@gmail.com

### TRIO “RHYMED LINES. NINE PIECES FOR PIANO, FLUTE, AND BASSOON” BY YURIY ISHCENKO: THE ROLE OF THE BASSOON’S TIMBRE IN REVEALING THE FIGURATIVE-ARTISTIC CONTENT

This article offers an analysis of the role of timbral solutions in Yuri Ishchenko work «Rhymed Lines. Nine Pieces for Piano, Flute, and Bassoon» and provides an overview of key technical performance challenges aimed at highlighting and interpreting the figurative-artistic content. The scientific novelty lies in examining and uncovering the specifics of forming artistic imagery through the unconventional combination of instrumental timbres. These aspects can be traced in the integrity of this poly-timbral ensemble, particularly in the balance between traditional and innovative traits within the textural, role-based, and functional distribution of the ensemble's parts. The research is grounded in contemporary methodological criteria, employing various methods of analysis such as: systematic analysis, which enables an examination of works by modern Ukrainian composers for bassoon and other chamber ensemble members as reflections of the leading trends of the late 20th and early 21st centuries; functional analysis, which allows for viewing this musical work as a system of interrelated elements; comparative analysis, which provides deeper insights into the contemporaries and the

*original atmosphere of the period when the work was composed; and structural analysis, which ensures a systematic and organized approach to the study and analysis of the music from that period, facilitating the clear development of the research methodology.*

*The techniques employed in this distinctive trio resonate with the characteristic artistic explorations of Western European music from the late 20th and early 21st centuries, marked by features of atonality, polytonality, stylistic mixtures, leading intervals, and a timbral-sonoristic musical language. All of this reflects a period in classical music when composers sought musical self-identification, the expression of individual style, and the expansion of instrumental possibilities, bringing timbre to the forefront, and assigning it a more significant role in conveying the figurative and artistic content of the composition. While this trio may not be described as overtly virtuosic or technically demanding, it requires the bassoonist and other ensemble members to masterfully control their instruments and apply various performance techniques, particularly in terms of the nuanced dynamic and intonational possibilities.*

**Key words:** *figurative-artistic content, poly-timbral qualities, bassoon, chamber-instrumental ensemble, works of Yuri Ishchenko.*

**Постановка проблеми.** На нашу думку, плідним є розгляд даної проблематики на прикладі доробку українського композитора, створеного в стилізовому та жанровому контексті національної композиторської спільноти, оскільки Юрій Іщенко своєю творчістю доказує свою безпосередню приналежність до сучасно-українського культурного товариства (кластера), незважаючи на глибокий вплив композиторів пост-радянського періоду минулого століття. Для цього було обрано тріо «Римовані рядки»: Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота, оскільки воно втілює синтез традиційних музичних форм та композиторських технік кінця ХХ ст., що власне і несе інтерес для дослідження та побудови гіпотез щодо розкриття образно-художнього змісту через темброво – інструментальні «амплуа» та композиторського задуму зокрема. Кожна «рима», відтворена цими самодостатніми та різноспектрово-інтонаційними інструментами у даному творі, демонструє унікальність та індивідуальність відтвореного матеріалу, вони містять у собі не надто складні технічні, але навдивовижу важливі засоби музичної виразності, що вимагають від учасників ансамблю не лише високого рівня майстерності, але й інтерпретаційної сміливості використання тембру свого «голосу». Виконавці повинні бути здатними не лише технічно правильно виконати нотний матеріал, але й донести до слухача глибокий зміст, закладений композитором, передати нотну «мову» композитора через свій індивідуальний звук та тембр. Саме тому проблема розкриття образно-художнього змісту твору через «прочитання» темброво – насиченого його фундаменту є нагальним та дуже корисним для правильного прочитання та виконання сучасних українських музичних творів загалом.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Аналітичним матеріалом для статті було обрано роботи українських науковців: Олександра Жаркова, Марини Денисенко, Надії Щербакової, Тетяни Арсенічевої та й власне Юрія Іщенко. Для

аналізу та розуміння образності та художнього змісту ми звернулися до робіт науковиці Марини Денисенко, у яких вона розкриває даний аспект через природу темброінтонаційності у творчості Ю. Іщенко. А питання, власне, стосовно тембрових класифікацій, у своїх статтях ґрунтовно розкриває Олександр Жарков, звертаючись то тембрових бінарних опозицій, притаманні сучасній теорії тембру, що і наштовхує нас на подальші заглиблення у цьому напрямку. Також для кращого розуміння творчого портрету композитора, ми вивчили літературу, яку створювала донька композитора Надія Щербакова та безпосередньо Юрій Іщенко сам про себе, що розкриває для нас повний спектр актуальності даної проблематики та можливість вкотре наголосити та підкреслити на такі, на перший погляд не помітні, але важливі для якісного творчого розвитку аспекти.

**Метою статті** є аналіз, розкриття та осмислення образно-художнього змісту музичного твору через роль тембрового поєднання духових інструментів на прикладі «Римованих рядків», дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота Юрія Іщенко в аспекті поєднання їх тембрів у класичних камерно-інструментальних ансамблях.

**Виклад основного матеріалу.** Твір «Римовані рядки», дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота були написані Юрієм Яковичем Іщенко у 1998 році. Це один з його камерно-інструментальних творів, який демонструє зрілу майстерність композитора у роботі з малими та зовсім не малими складами інструментальних ансамблів, з мініантюризмом у його нотному прочитанні та фольклорному відголоску жанрових співвідношень українських музичних традицій.

Попри виразну темброву різноманітність творчості Ю. Іщенко можна припустити, що тембр фагота все ж займає не останнє місце у переліку улюблених духових інструментів композитора. Використовуючи фагот у своїх камерних творах, композитор звертається до відтворення його специфічних звуко – виразальних можливостей, які

додають у його музику глибину, драматичність, іноді гротескність та комічність задля вираження та кращого розкриття композиторського образно – художнього змісту. Можна чітко прослідкувати цю тенденцію завдяки жанровій палітрі та різним інструментальним контекстам творчого доробку Юрія Іщенка. У них фагот виступає чи то як соліст сонатного жанру (Соната для фагота та фортепіано в 4-х частинах (1985)), чи то учасник різного по складу камерно-інструментального музичування (Тріо для фортепіано, флейти і фагота (1998); Квартет для флейти, гобоя, кларнета і фагота в 3-х частинах (1982); Квартет для гобоя, кларнета, альтового саксофона та фагота у 4-х частинах (1989); Квінтет для флейти, гобоя, кларнета, валторни і фагота у 3-х частинах (1969); Октет для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі, кларнета, фагота і валторни у 3-х частинах (2005)), чи учасник великого концертного жанру (Концерт для флейти, фагота і камерного оркестру в 3-х частинах (2007)).

У статті «Музична поетика віолончельних сонат Ю. Іщенка» Ольга Зав'ялова підкреслює, що це була реалізація внутрішнього поклику композитора щодо висловлення думок і почуттів за допомогою тембру саме цього інструменту (Зав'ялова, 2012: 147). Не виключенням став твір «Римовані рядки», Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти і фагота. Назва «Римовані рядки» вже сама по собі вказує на певну поетичність і структурованість музичного матеріалу. Це може натякати нам на ритмічну і мелодичну організацію п'єс, які, подібно до поетичних рядків, римуються і взаємодіють між собою. Кожна з дев'яти п'єс має свою власну тематику, настрій і характер що створює різноманітні музичні образи. Так, у Четвертій п'єсі Ю. Іщенко підкреслив чудові ліричні й драматичні можливості фагота, глибинну епічну силу тембру фагота та чудового майстра речитативу можна прослідкувати у Восьмій п'єсі, Друга П'ята та Сьома п'єси доводять, що фагот здатен чудово передавати пружну грацію та гротесково-комічний настрій. Розширення меж звукової палітри сучасного фагота є пов'язаним із вдосконаленням використання тембрових можливостей інструменту а також за рахунок появи в процесі розвитку нотного нашарування нових технічних прийомів<sup>1</sup>. Слід зазначити, що фагот – це інструмент

зі специфічними тембровими можливостями, але паралельно багатий обертонами. Невипадково збільшується фаготовий репертуар у сучасній класичній українській музиці – з'являються твори для фагота соло, для фагота і фортепіано, для фагота з оркестром, для камерно-інструментальних ансамблевих складів за участю фагота тощо.

Варто також зазначити, що даний склад камерного ансамблю являється не дуже розповсюдженим навіть серед класичних західно – європейських композиторів, беручи свій початок ще з епохи класицизму. Але у творчості тих композиторів, які все ж використовували подібні «римовання» тембру інструментів духового походження, фагот виділяється своїм виразним та глибоким звучанням, яке відмінно контрастує з яскравими звуками фортепіано та флейти, як у представленій нами п'єсі. Юрій Іщенко використовує ці темброві властивості фагота для створення багаторівневих та багатогранних звукових текстур, подібно до тих, які він використовує у своїй роботі з гармонічною та мелодичною складовою написаних ним творів.

Якщо брати до порівняння те, яку саме роль відіграє темброве поєднання у контексті єдиного політембрового звучання, можна звернути увагу на технологічну складову даного явища. Фагот та флейта, незважаючи на одне сімейство групи дерев'яних духових, є напрочуд різними за своїми унікальними характеристиками, конструкційною будовою, технічними можливостями та тембровими властивостями. На останньому хочеться зупинитися більш конкретно, оскільки саме про його тембр йдеться у нашій статті. Серед основних технологічних відмінностей між інструментами слід виділити наступні:

Кардинально відмінне звуковидобування. Фагот родини язичкових інструментів, тому звук видобувається за рахунок вібрування подвійної тростини під тиском повітря, що може вказувати про вдале поєднання з тим же гобоєм (приклад: Ф. Пуленк Тріо для фортепіано, гобоя та фагота) у флейти ж звук виникає за рахунок повітря, яке проходить через лабіальний отвір у головці інструменту;

Матеріали з яких виготовлені інструменти. Флейта зазвичай виготовляється з металу, коли фагот повністю із дерева, що може слугувати хорошим «колегою» для кларнета (приклад: Л.В. Бетховен, Тріо для фортепіано, кларнета та фагота). Можливо цю проблему можна було б уникнути в епоху бароко, коли всі інструменти, в тому числі і флейти, були дерев'яними, що давало змогу мислити поняттями «єдиного тембру»;

<sup>1</sup> Серед сучасних прийомів гри на фаготі: подвійне staccato, трель з frullato, різноманітні мультифоніки (багатозвуччя), слеп з тростиною і без неї, шип в есик, розщеплення звуку на обертони, синглтон (спів під час гри), фруллато з тростиною і без неї.

Діапазон. Регістрові діапазони фагота та флейти також мають значні відмінності та неабияк впливають на загальне звучання та тембр ансамблю. Якщо регістр фагота починається від Сі бемоль контроктави та закінчується нотою робочого діапазону – Ре другої октави, то діапазон флейти бере свій початок від До першої октави та іноді може сягати Фа четвертої. Для прикладу у Тріо для фортепіано, флейти та фаготу Л. В. Бетховена також залучені ці інструменти, і через недостатнє співпадіння регістрового потенціалу інструментів, проблему регістрового розриву вдалось вирішити за рахунок гри у високому ключі фаготу та у низькому флейті. Так звучання стало об'ємним регістрово та в міру заповнення низькими та високими частотами.

Все це неабияк впливає на загальний тембр камерно – інструментального ансамблю та подальшого розкриття образно – художнього змісту в контексті тих же тембрів інструментів, зокрема тембру фагота. Оскільки твір має назву «Римовані рядки» у нас є потреби вважати, що композитор через свою велику любов до поезії та великої кількості створеної духовно – вокальної музики саме на вірші відомих поетів, міг продемонструвати ці три інструменти як окремих персонажів загального музичного діалогу, які так чи інакше перегукуються нотними римами, де фагот розкриває роль можливостей свого тембру на повну. Від комічного, сарказму та гротеску до культури куртуазної лірики та пасторальної естетики, який так полюбляли високоінтелектуальні еліти XV–XVI століть.

Будь-який твір Ю. Іщенка – це відображення авторської світоглядної концепції, в якій присутня ще одна така характерна особливість його мислення, як внутрішня суперечливість, об'єднання несумісних на перший погляд начал. Ця риса пронизує практично всі рівні стилетворення композитора і знаходить переломлення в мовних і концептуально-драматургічних рішеннях. В музиці тріо, вагомою для композитора, стала ідея формування звукового світу шляхом створення індивідуальної композиторської мови. Талановите відчуття тембрових, динамічних та акустичних можливостей інструмента, поруч із винятковою майстерністю поєднання елементів різних музичних стилів у процесі власного прочитання «жанрових норм і законів» (Арсенічева, 2010: 168) дає можливість композитору на практиці вдаватись до застосування широкої та багатогранної тембрової палітри інструментів, що в результаті стає основою для розкриття високохудожніх образів та змістових глибин у «Римованих рядках».

Порівняння та протиставлення даних п'єс з творами класичних композиторів (Моцарта, Бетховена) демонструє, що Юрій Іщенко продовжує (наслідує) традиції використання тріо з фортепіано, флейтою та фаготом, але з власним сучасним підходом до тембрових «рим». Він активно використовує темброві діалоги, мотивні рими і контрасти для створення єдності і цілісності твору, збагачуючи традиційний камерний жанр новими виразовими засобами. Але при цьому дає кожному інструменту простір для власної індивідуальності, можливість якомога виразніше проявити свій тембр та технічні можливості, не порушуючи при цьому загальну форму композиції.

Ця тенденція розкривається у сценічній виконавській практиці і мистецьких пошуках сучасних фаготистів. У виконанні інструменталістів композиції для фагота набувають образно-стильового втілення, позначеного демонстрацією загострених почуттів, тематичних контрастів. Все яскравіше у виконавських стилях, що персоніфіковано уособлюють художньо-образне мислення духовика-інструменталіста, простежується спрямованість до вираження глибинних психологічних станів і настроїв, найгостріших внутрішніх суперечностей, емоційних контрастів, що складають образно-сміслові засади виконавської культури інструменталіста. Спираючись на цитату Марини Денисенко, що «Сприйняття образності нового типу найяскравіше виявляється у тембровій логіці твору» (Денисенко, 2012: 74) ми можемо припустити, що важливість поєднання та ролі даних тембрів у «Римованих рядках» Ю. Іщенка простежується не просто так, можливо тут закладене більш глибоке пояснення конкретного вибору композитором, що дає нам підґрунтя для висвітлення проблематики в даній статті.

Сучасне камерно-інструментальне мистецтво висуває високі професійні вимоги до виконавців, що пов'язані із новими артикуляційними практиками, вимогами сучасного композиторського письма з увагою до тембро-сонорички духових інструментів, демонстрації їх граничних можливостей та інтонаційної виразовості тощо. Виконання цих вимог ґрунтується на вмінні учасників ансамблю слухати загальне звучання колективу та усвідомлення рольової участі у спільному виконавському задумі, опанування майстерністю «єдиного тембру», що передбачає розширення світоглядної й естетичної ерудиції виконавців, покращення виразових і технічних характеристик виконання, повсякчасного вдосконалення майстерності трансляції образно – художнього змісту.

Не можемо також не погодитись із ще однією тезою українського науковця О. Жаркова, де зазначається, що «тембровий аналіз неможливий без глибоких знань з інструментознавства і оркестровки. Але тембровий аналіз не можна звести до простої суми оркестровки, інструментознавства та історії оркестрових стилів. Тембровий аналіз спрямований на розкриття тембрового змісту, в якому важливим є не лише первинна забарвленість звучання, а темброінтонація як носій художнього змісту» (Іщенко, 2012: 52), але можемо впевнено сказати, що тембр відіграє чи не останню роль у відкритті та донесенні важливого композиторського та виконавського фундаменту – образно-художнього змісту твору. Для музиканта-духовика найважливішим мистецтвом є майстерність управління музичним звуком, яке, у свою чергу, дуже довго та плідно відточується, збагачуючись набутками художнього та виконавського мислення. Так з'являється той звук, який найкращим чином буде здатний відповідати змісту композиторського задуму, в якому якісність співвідноситься з «виразовістю», який є інтонаційно чистим, артикуляційно переконливим, тембрально насиченим.

Тембровість слід розуміти у контексті розкриття максимальних можливостей інструменту: звуковиразжального, інтерпретаційного характеру, у контексті розширення змісту музичних смислів у композиторському письмі, як здатності до всебічного розкриття художньо-образної специфіки музичного твору, тому найвагоміше завдання виконавця-інструменталіста розуміється сьогодні

саме у контексті творення тембрально насиченого, емоційно збагаченого музичного звуку. Подібні вимоги «очікують» від виконавця-духовика творчого підходу та інтуїції, що дозволить йому відшукати власний шлях у рамках авторського задуму.

**Висновки.** Отже, образно-художній зміст є важливою складовою у процесі прочитання творів сучасних композиторів, що забезпечує багатогранність і глибину музичного твору, дозволяючи в першу чергу виконавцям інструменталістам переживати та інтерпретувати музику на багатьох рівнях а вже потім це ж саме донести до слухача. А це можливо завдяки первинному розумінню засобів музичної виразності, віртуозного володіння засобами виконавського аспекту та усвідомлення надання переваги композитором конкретному темброво-інструментальному співвідношенню учасників ансамблю. Тембр як і будь який інший засіб виразності, відіграє важливу і мабуть головну роль у розкритті образно-художньої складової твору, адже знаючи та ідентифікуючи постулат природи тембру інструмента, ми можемо зрозуміти та розкрити характер, жанр, та стиль виконання даного твору. Тембр фагота у «Римованих рядках» завдяки своїй різнобарвності чудово підкреслює характер та емоційне наповнення кожної з дев'яти відмінних по своїй жанровій та стильовій структурі п'єс, демонструючи як ліричну та напружену, так і комічно-гротескову палітру свого тембрового «голосу», розкриваючи базовий художньо – образний зміст, закладений композитором.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арсенічева Т. Стилістичні параметри камерно – інструментальної творчості Ю. Іщенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти.* Київ. 2010. Вип. 91. С. 168–177.
2. Денисенко М. Про природу темброінтонаційності у творчості Юрія Іщенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Стильові домінанти творчості Юрія Іщенка: естетико-теоретичний аспект.* Київ. 2012. Вип. 94. С. 74–80.
3. Жарков О. Темброві бінарні опозиції Ю. Іщенка в сучасній теорії тембру. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Стильові домінанти творчості Юрія Іщенка: естетико-теоретичний аспект.* Київ. 2012. Вип. 94. С. 51–60.
4. Зав'ялова О. Музична поетика віолончельних сонат Ю. Іщенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Творчість Юрія Іщенка: сучасні музикознавчі дослідження.* Київ. 2012. Вип. 94. С. 147.
5. Іщенко Ю. Моя гармонія. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. З наукового доробку Юрія Іщенка.* Київ. 2012. Вип. 94. С. 264.

#### REFERENCES

1. Arsenicheva T. (2010) Stylistychni parametry kamerno – instrumentalnoi tvorchosti Yu. Ishchenka. [The stylistic parameters of Yurii Ishchenko's chamber and instrumental works] *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Vykonavske muzykoznavstvo: metodolohiia, teoriia maisternosti, interpretatsiini aspekty.* 91. 168-177. [in Ukrainian]
2. Denysenko M. (2012) Pro pryrodu tembroyntonatsiynosti u tvorchosti Yuriiia Ishchenka. [On the nature of timbre intonation in Yurii Ishchenko's work] *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Stylovi dominanty tvorchosti Yuriiia Ishchenka: estetyko-teoretychnyi aspekt.* 94. 74-80. [in Ukrainian]

3. Zharkov O. (2012) Tembrevi binarni opozytzii Yu. Ishchenka v suchasniit teorii tembru. [Yurii Ishchenko's Timbre Binary Oppositions in Contemporary Timbre Theory] Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Stylovi dominanty tvorchosti Yuriiia Ishchenka: estetyko-teoretychnyi aspekt. 94. 51-60. [in Ukrainian]

4. Zavalova O. (2012) Muzychna poetyka violonchelynykh sonat Yu. Ishchenka. [Musical Poetics of Yurii Ishchenko's Cello Sonatas] Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Tvorchist Yuriiia Ishchenka: suchasni muzykoznavchi doslidzhennia. 94. 147. [in Ukrainian]

5. Ishchenko Yu. (2012) Moia harmoniia. [My harmony] Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Z naukovooho dorobku Yuriiia Ishchenka. 94. 264. [in Ukrainian]