Міністерство культури України
КЗВО “Дніпровська академія музики ДОР”

ВОКАЛЬНІ ДУЕТИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Кваліфікаційна робота
здобувача освітнього ступеня «бакалавр»
кафедри вокально-хорового мистецтва
Швидкої Тетяни Олександрівни

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Купіна Дарина Дмитрівна

Дніпро, 2026

ЗМІСТ

ВСТУП……..3

РОЗДІЛ 1 ТВОРЧІСТЬ М. ЛИСЕНКА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ……...6

РОЗДІЛ 2 СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНИХ ДУЕТІВ М. ЛИСЕНКА…….. ……..13

2.1. Вокальний дует як жанр європейської музики в проекції на творчість М. Лисенка…….13

2.2. Основні жанрові та стилістичні риси вокальних дуетів для сопрано та меццо-сопрано “Пливе човен” та “Напровесні”.....19

ВИСНОВКИ……...30

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……..32

ВСТУП

Друга половина XIX століття стала періодом інтенсивного культурного поступу українського суспільства, що виявилося не лише у зростанні національної самосвідомості, а й у формуванні професійної музичної традиції. Саме в цей час активно розвиваються камерно-вокальні жанри, що набувають значної популярності як у салонно-мистецькому середовищі, так і на професійній сцені. Поширення європейських виконавських стандартів, інтерес до народнопісенної творчості та зростання потреби у національно орієнтованому репертуарі сприяли появі нових жанрових форм, серед яких особливе місце посів *вокальний дует.* Цей жанр став важливим засобом художнього висловлення, що поєднував камерність, емоційну виразність та можливості діалогічної драматургії.

У контексті розвитку української музики другої половини XIX століття феномен вокальних дуетів Миколи Лисенка є показовим не лише в аспекті композиторської майстерності митця, а й у ширшому культурно-історичному сенсі. Лисенко виступив одним із перших українських композиторів, який системно опрацьовував жанр вокального ансамблю, піднісши його до рівня високого художнього узагальнення. Його дуети поєднують національну інтонаційну природу з європейськими формотворчими принципами, демонструючи власне бачення камерно-вокальної жанрової специфіки. У цих творах композитор виявив глибоке знання українського фольклору, особливу увагу до вокальної техніки та природності голосоведення, а також тонке відчуття драматургічної побудови.

Актуальність дослідження зумовлена потребою комплексного аналізу вокальних дуетів М. Лисенка як цілісного явища, що відображає закономірності розвитку українського камерно-вокального жанру й водночас розкриває важливі сторінки творчої еволюції композитора. Незважаючи на те, що спадщина Лисенка є предметом тривалого наукового інтересу, вокальні дуети часто залишаються поза увагою дослідників або розглядаються фрагментарно. Відсутність цілісного узагальнення щодо місця дуетів у жанровій системі української музики XIX століття, їхній стилістичній

специфіці та виконавській практиці визначає наукову новизну та **актуальність** цього дослідження.

Об'єктом дослідження є камерно-вокальна творчість Миколи Лисенка. **Предметом дослідження** – вокальні дуети композитора в контексті розвитку жанру у другій половині XIX століття.

Матеріал дослідження – ноти та виконавські версії дуетів для сопрано та меццо-сопрано М. Лисенка "Пливе човен" та "Напровесні".

Метою дослідження є виявлення жанрово-стильових особливостей вокальних дуетів М. Лисенка в контексті українського камерно-вокального мистецтва межі X.

Для досягнення мети поставлено такі **завдання**:

- простежити історичні та культурні передумови розвитку вокального дуету у другій половині XIX століття;
- охарактеризувати місце творчості М. Лисенка у становленні української камерно-вокальної музики;
- визначити особливості жанру вокального дуету;
- здійснити жанрово-стильовий аналіз вокальних дуетів композитора;
- з'ясувати відмінності вокальних дуетів М. Лисенка у порівнянні з аналогічними зразками інших європейських композиторів.

Теоретичну базу дослідження складають джерела, які можна поділити на наступні групи:

- роботи, у яких вивчаються культурні передумови розвитку вокального дуету в Україні: М. Загайкевич [8], Г. Карась [9], Т. Горбань [4], М. Жишкович [6], О. Сидоренко [21], М. Кароль [11];

- наукові розвідки щодо творчості М. Лисенка: В. Антонюк [1], В. Бєлікова [2], К. Гулечко [5], Н. Мендюк [16], Т. Медвідь [18], І. Шевчук [28, 29], Ю. Тарчинська [25], Т. Філенко [27];

- дослідження, де розглядається жанр вокального дуету, у тому числі у творчості європейських композиторів: H. Berry [33], Е. Краввіт [34], С. Чан [36], М. Кароль [12], Н. Мендюк [16].

Структура роботи зумовлена логікою поставлених завдань і складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (37 позицій).

РОЗДІЛ 1
ТВОРЧІСТЬ М. ЛИСЕНКА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Друга половина XIX століття стала переломним етапом у становленні української професійної музичної культури. Саме в цей період окреслюється формування національної композиторської школи, розширюється мережа музичних осередків, активізується концертне життя та зростає інтерес до вокально-хорового мистецтва. Разом із тим суспільно-політичні обставини – русифікаційна політика, Емський указ 1876 року, обмеження культурної діяльності українською мовою – стримували розвиток національної музики, що, однак, не завадило появі яскравих творчих постатей і зростанню культурного руху. У цих умовах вокальна творчість стала одним із ключових засобів утвердження національної ідентичності.

Важливою особливістю розвитку української музичної культури другої половини XIX століття був органічний і глибоко вкорінений зв’язок із фольклорною традицією, яка виступала не лише джерелом тематичного матеріалу, а й визначала інтонаційно-стильову природу музичного мислення композиторів. Як згадується в дослідженні О. Казакевич [8], національна ідентичність українців у цей період формувалася, зокрема, через культурні практики, серед яких важливе місце посідала музика, тісно пов’язана з народною традицією. Фольклорний мелос, із його ладово-інтонаційною специфікою, ритмічною свободою та образною насиченістю, став підґрунтям для формування нових жанрових форм, зокрема камерної вокальної музики. Саме на цій основі відбувається становлення романсу, ансамблевих форм, а також вокального дуету як окремого жанру, що поєднує індивідуалізовану виразність із ансамблевою взаємодією.

У другій половині XIX століття простежується активізація музичного життя, що виявляється у зростанні кількості аматорських і професійних вокальних колективів, хорів, музично-драматичних гуртків і співочих товариств. Як зазначається у праці М. Жишковича [6], розвиток музичних

інституцій, зокрема діяльність оперних студій і навчальних закладів, сприяв професіоналізації музичного середовища та підвищенню виконавського рівня.

Центрами музичного життя стають такі міста, як Київ, Харків, Одеса, Полтава, де формується інфраструктура музичної освіти: відкриваються спеціалізовані школи, функціонують приватні вокальні класи, поширюється практика домашнього музикування. У цьому контексті камерна вокальна музика, зокрема дуети та романси, набуває значної популярності як у професійному, так і в аматорському середовищі, оскільки відповідає потребам інтимного, емоційно насиченого музичного спілкування. Розвиток камерно-вокальної музики в Україні другої половини XIX століття визначався не лише загальними художніми тенденціями чи впливами європейських традицій, а й комплексом соціокультурних чинників. Саме вони сформували умови, в яких камерний вокальний жанр, зокрема вокальний дует, зміг набути поширення й художньої ваги.

Соціальні, освітні, культурно-просвітницькі та побутові процеси відіграли ключову роль у створенні середовища для появи нового типу вокальної творчості, що поєднувала професійну майстерність із національною культурною основою. Одним із визначальних чинників розвитку української музичної культури другої половини XIX століття була активізація національного руху, що охопив широке коло суспільних і культурних процесів. Зростання інтересу до історичного минулого, рідної мови, народнопісенної творчості та етнографії стало важливим підґрунтям для формування нової художньої парадигми, у межах якої музика почала виконувати не лише естетичну, а й ідентифікаційну функцію.

Як зазначається в дослідженні Г. Карась [9], розвиток української музичної освіти та традицій, пов’язаних із діяльністю інституцій і культурних осередків, був тісно пов’язаний із національно-культурним відродженням, що сприяло популяризації творів українських композиторів. У цьому контексті камерні жанри, зокрема вокальний дует, виявилися особливо мобільними та адаптивними до культурних запитів суспільства.

Вони не вимагали значних виконавських ресурсів, могли виконуватися в різних умовах – від домашнього музикування до публічних концертів – і водночас забезпечували можливість репрезентації української мови та поетичного слова. Таким чином, вокальні дуети поступово набували значення не лише художньої форми, а й важливого інструменту утвердження національної ідентичності.

Другим суттєвим чинником стала інституціоналізація музичної освіти та культурного життя. У другій половині XIX століття відбувається активне зростання мережі музичних навчальних закладів, приватних вокальних класів, аматорських і професійних хорів, музично-драматичних гуртків. Як підкреслюється у праці О. Сидоренко [21], громадська і приватна ініціатива відігравали ключову роль у розвитку освітньої інфраструктури, що забезпечувала підготовку виконавців і формування музично освіченої публіки.

У цих умовах формується нове покоління співаків – як аматорів, так і професіоналів, здатних інтерпретувати складніші форми камерно-вокальної музики. Особливе значення мали культурно-просвітницькі товариства, зокрема «Боян», «Просвіта», а також діяльність українських громад у великих містах – Києві, Харкові, Полтаві. Саме в межах цих осередків відбувалося активне виконання камерних творів, включно з вокальними дуетами, що сприяло їх популяризації та закріпленню в репертуарній практиці.

Вагомим фактором розвитку жанру була також побутова музична культура, яка у другій половині XIX століття досягла значного рівня поширення. Домашнє музикування стало невід’ємною частиною культурного життя міських і поміщицьких родин, виконуючи функцію як дозвілля, так і естетичного виховання. Як згадується в дослідженні М. Кароль [11], камерні жанри, зокрема вокальні ансамблі, були тісно пов’язані з практикою інтимного музикування, що сприяло їх широкому розповсюдженню.

Наявність фортепіано як основного інструмента, доступність нотних видань, а також відносна простота виконання у порівнянні з великими сценічними формами робили вокальний дует одним із найпопулярніших жанрів у домашньому середовищі.

В українській музикознавчій думці підкреслюється, що розвиток вокальної творчості цього періоду відбувався під безпосереднім впливом загальноєвропейської романтичної естетики, яка акцентувала увагу на внутрішньому світі особистості, психологізмі, емоційній виразності та індивідуалізації художнього образу.

Європейські композитори, зокрема Франц Шуберт, Роберт Шуман, Йоганнес Брамс, Карл Марія фон Вебер, сформували взірці камерно-вокального мислення, що характеризувалися гнучкістю музичної форми, тісною взаємодією музики й поетичного тексту, а також розвитком ансамблевих форм. Українські митці активно засвоювали ці досягнення, однак адаптували їх відповідно до власної національної традиції, що зумовило появу своєрідного синтезу народнопісенної інтонаційності та європейського романтичного стилю. Саме цей синтез став визначальним для розвитку камерних жанрів, зокрема вокального дуету.

Микола Лисенко посідає центральне та невід'ємне місце в історії української вокальної культури другої половини XIX століття, ставши тією постаттю, яка визначила подальші напрями її становлення, професіоналізації та національного самовияву. Саме у творчості Лисенка вокальна музика отримала системний, стилістично впорядкований та художньо цілісний вигляд, завдяки чому український камерно-вокальний жанр був остаточно інтегрований у європейську мистецьку традицію. Працюючи у сфері солоспівів, ансамблів, хорових творів та опери, композитор сформував нові естетичні та жанрові засади, що забезпечили українській музиці сталий розвиток і піднесення до рівня професійної національної школи. За словами В. Бєлікової [2], творчість М. Лисенка відіграла ключову роль у формуванні музично-культурного контексту України та становленні національної композиторської школи.

Музика цього композитора є достатньо дослідженою. Про це свідчать праці В. Антонюк [1], М. Кароль [11], Н. Мендюк [16], І. Шевчук [28,29], Т. Медвідь [18] та інших, у яких розглядаються різні аспекти його композиторської спадщини – від оперної драматургії до камерно-вокальних

жанрів. У цих роботах підкреслюється, що Лисенко не лише узагальнив попередні традиції, а й заклав основи професійної української музики, зокрема у сфері вокально-ансамблевої творчості.

Як зазначає Н. Мендюк [16], у вокально-сценічних творах Лисенка простежується глибоке переосмислення народнопісенних образів і мотивів, які трансформуються відповідно до вимог професійного музичного мистецтва. Це ж характерно і для його камерної творчості, де композитор активно використовує інтонаційні формули народної пісні, поєднуючи їх із розвиненою гармонічною мовою та складною ансамблевою фактурою. У цьому контексті вокальні дуети Лисенка виступають як важливий етап у розвитку української камерної музики, оскільки вони поєднують індивідуальну виразність кожної партії з їхньою художньою взаємодією.

У роботі М. Кароль [11] йдеться про особливості втілення бурлескної культури в оперній творчості Лисенка, що також має значення для розуміння його вокального стилю загалом, адже демонструє здатність композитора поєднувати різні стильові пласти – від народного гумору до високого романтичного пафосу.

Водночас у дослідженнях І. Шевчук [28] акцентується увага на духовно-образному змісті вокальних творів Лисенка, зокрема кантат, що дозволяє простежити глибину його художнього мислення та зв’язок із національною традицією.

Великий вплив на позицію Лисенка у вокальній культурі мали його фольклористичні дослідження та глибоке знання народної пісенної традиції. Вивчаючи її різновиди, ладово-інтонаційні моделі, жанрову структуру та емоційні архетипи, композитор зміг створити власну концепцію українського вокального стилю. Як зазначає М. Яресько, «у вокальній творчості Лисенка українська народна пісенність стає не лише джерелом мотивів, але й визначає композиційні принципи твору, формує його мелодичну і ритмічну структуру» [32, 24]. Саме завдяки такому поєднанню фольклорної основи зі здобутками західноєвропейської композиторської школи його твори стали взірцем національної художньої досконалості.

Особливу увагу Лисенко приділяв вокальній творчості, зокрема дуетам, вокальним циклам і романсам, що відображали національні мотиви, фольклорні інтонації та історичні теми. Як підкреслює К. Гулечко, «роль хорової та вокальної музики у творчості Лисенка не обмежується лише художнім відтворенням, а спрямована на формування музичної ідентичності української нації» [5, 72]. Також В. Бєлікова зазначає, що концертно-виконавська діяльність Лисенка сприяла інтеграції української музики у ширший європейський контекст XIX століття.

В камерно-вокальній сфері це виявилося у виразній мелодиці, збагаченій народними інтонаціями, у драматургічній логіці, що резонує з європейськими вокальними формами, а також у прагненні психологічної деталізації, властивій романтичній традиції.

У вокальній творчості Лисенка особливо важливою є увага до поетичного тексту та його музичного втілення. Він працював переважно з українською мовою, відстоюючи право національної культури на розвиток і самовираження в умовах політичних та соціальних обмежень. Завдяки цьому його вокальна музика стала не лише художнім явищем, а й інтелектуальним та культурним маніфестом. Лисенко утвердив україномовний камерно-вокальний репертуар, піднісши його до рівня, співмірного із творами європейських композиторів-романтиків.

Таким чином, стан розвитку музичної культури та вокальної творчості в Україні другої половини XIX століття характеризувався активною національною орієнтацією, інтеграцією європейських музичних традицій, піднесенням вокальної майстерності та формуванням системи музичної освіти, що забезпечувала сталість і прогресивний розвиток української музичної спадщини

Поряд із Лисенком у розвитку камерно-вокальної музики в Україні другої половини XIX – початку XX століття активну роль відігравали й інші визначні композитори. Денис Січинський, Станіслав Людкевич і Василь Барвінський розвивали камерно-вокальні жанри в Галичині, органічно поєднуючи фольклорну основу з романтичними традиціями. Остап

Нижанківський та Яків Степовий збагатили жанр романсу й вокальної мініатюри, тяжіючи до поетичної образності й тонкого ліризму. Кирило Стеценко і Віктор Матюк зробили вагомий внесок у хорову і камерно-вокальну музику, утверджуючи народнопісенні інтонації в академічному репертуарі.

РОЗДІЛ 2
СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНИХ ДУЕТІВ М. ЛИСЕНКА

2.1 Вокальний дует як жанр європейської музики в проекції на творчість М. Лисенка

У другій половині XIX століття камерно-вокальна музика посідає особливе місце в європейській культурі, відображаючи загальні тенденції романтичної естетики, що тяжіла до індивідуалізації художнього висловлення, психологізації образу та інтимізації музичної комунікації. У межах цього процесу вокальний дует сформувався як самостійний жанр, який поєднує риси сольного та ансамблевого музикування, забезпечуючи водночас діалогічність і цілісність музичного висловлювання.

Як зазначається в музикознавчих дослідженнях, зокрема у працях К. Дальгаузау праці «Nineteenth-Century Music», М. Фрідлендера у дослідженні німецької вокальної лірики та матеріалах «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», присвячених розвитку камерної вокальної музики XIX століття, дует виступає як форма художнього діалогу, в якій кожна партія має відносну самостійність, але підпорядковується загальній драматургічній ідеї твору.

У науковій літературі, зокрема у працях М. Кароль [12] та Н. Мендюк [16] підкреслюється, що вокальний дует у XIX столітті розвивався у тісному зв’язку з жанром *Lied* та камерної пісні загалом. Дослідники відзначають, що композитори німецької романтичної школи значно розширили можливості ансамблевого вокального письма, запровадивши принципи рівноправного діалогу голосів, тематичної взаємодії та психологічної драматургії. У таких творах голоси можуть функціонувати як співрозмовники, як носії різних емоційних станів або як засіб поліфонічного розгортання музичної думки. Водночас у західноєвропейській традиції дует часто виконував функцію мініатюрної сцени, де розгорталася певна сюжетна або емоційна ситуація. Творчість таких композиторів, як Франц Шуберт, Роберт Шуман, Йоганнес Брамс і Карл Марія фон Вебер, стала зразком для формування камерного

вокального мислення, заснованого на глибокому психологізмі, інтонаційній виразності та цілісності музичної драматургії.

Аналізуючи музичні твори, важливо враховувати їхню структурну організацію. Типовий вокальний дует XIX століття, як правило, має тричастинну побудову: експозицію, середній розділ і репризу. Експозиція вводить основний тематичний матеріал і формує первинний емоційний стан, часто ліричного характеру. Середній розділ виконує функцію контрасту, у ньому відбувається розвиток драматичного конфлікту, зміна тональності, ритміки або фактури. Реприза, у свою чергу, узагальнює попередній розвиток і повертає слухача до початкового образу, але вже на якісно новому емоційному рівні. Як зазначається у дослідженнях, «структура вокальних дуетів XIX століття відображає принципи драматичного розвитку, подібні до оперних сцен» [34].

Як згадується в дослідженні М. Кароль [11], адаптація європейських музично-драматургічних принципів в українській музиці відбувалася через переосмислення художніх моделей, що дозволяло поєднувати національний зміст із європейськими формами. У вокальних дуетах це виявлялося у розвитку діалогічної структури, гнучкості мелодичного розгортання та тісній взаємодії голосів, що створювало ефект емоційної багатовимірності.

Не менш важливим джерелом впливу була італійська вокальна традиція, яка визначила специфіку формування виконавської культури та мелодичного мислення українських композиторів. Бельканто, представлене у творчості Г. Доніцетті, В. Белліні та Дж. Верді, утвердило ідеал вокальної краси, що ґрунтувався на кантиленності, плавності фразування та виразності темброво-динамічних відтінків.

Жанр вокального дуету має низку специфічних ознак, що визначають його місце в системі камерно-вокальної музики. По-перше, це – діалогічність, яка реалізується через взаємодію двох голосів – контрастну або споріднену за характером. По-друге, це – ансамблевість, що передбачає точну координацію інтонацій, ритму, динаміки та фразування. По-третє, це – камерність, яка визначає інтимний характер виконання, орієнтацію на невелику аудиторію та

відсутність зовнішньої театральності. Як наголошується в музикознавчих працях, зокрема у дослідженнях М. Кароль [11], Н. Мендюк [16] та К. Дальгауза [47], дует поєднує в собі як елементи сольної виразності, так і ансамблевої узгодженості, що робить його складною, але водночас надзвичайно гнучкою жанровою формою. Серед визначних зразків вокального дуету в європейській традиції слід виділити твори Франца Шуберта – «Licht und Liebe» D. 352 та «Antigone und Oedip» D. 542. Роберт Шуман у циклі op. 34 («Liebhabers Ständchen», «Unterm Fenster») та збірці «Liebesfrühling» op. 37 продемонстрував майстерний синтез інтимної лірики та ансамблевої взаємодії. Йоганнес Брамс у збірці op. 61 («Die Schwestern», «Klosterfräulein», «Phänomen», «Die Boten der Liebe») утвердив принцип рівноправного голосоведення та тонкої гармонічної колористики.

Як зазначає В. Бєлікова [2], діяльність українських композиторів, і передусім Миколи Лисенка, відбувалася в руслі європейських культурних тенденцій, що сприяло формуванню професійного музичного середовища та розвитку національної композиторської школи. У цьому контексті становлення жанру вокального дуету в Україні постає як результат синтезу європейських стильових впливів і національної пісенно-фольклорної традиції. Як вказується у праці К. Гулечко [5], вокальна творчість Миколи Лисенка демонструє органічне поєднання національної пісенної інтонаційності з європейськими принципами вокальної техніки, що свідчить про глибоке засвоєння досягнень італійської школи. У цьому контексті вокальні дуети композитора виступають як приклад синтезу кантиленної мелодики та народнопісенної інтонаційності, що забезпечує їхню художню виразність і національну самобутність.

Водночас, як підкреслює Н. Мендюк [16], українські композитори не обмежувалися простим наслідуванням європейських зразків, а здійснювали їх творче переосмислення відповідно до власної культурної традиції. Це проявлялося у використанні народнопісенних інтонацій, ладових особливостей та ритмічних структур, які надавали камерно-вокальним творам національного колориту. Саме завдяки такому підходу відбулося формування

унікального стилю української камерної музики, у межах якого вокальний дует набув самостійного значення як жанр, здатний передавати як інтимно-ліричні, так і драматичні образи.

Отже, розвиток вокального дуету в українській музиці другої половини XIX століття зумовлювався комплексом чинників, серед яких провідну роль відігравали європейські стильові впливи та національна фольклорна традиція. Їхня взаємодія сприяла формуванню нових жанрових моделей, у яких поєднувалися професійна композиторська техніка та глибока національна образність, що знайшло яскраве втілення у творчості Миколи Лисенка та його сучасників. Як зазначає дослідниця В. Бєлікова, «композиційна діяльність М. Лисенка стала визначальним чинником формування українського музичного простору» [2, 56].

Вплив польської романтичної культури, особливо творчості С. Монюшка, став третім важливим чинником. Монюшко розвинув жанр камерного вокального ансамблю, надавши йому ознак демократичності та доступності, зберігаючи при цьому високу художню якість. Його збірка «Śpiewnik domowy» стала взірцем для українських митців – і за структурною логікою, і за жанровим наповненням. Камерні дуети Монюшка, що містили оповідні, танцювальні та ліричні елементи, продемонстрували можливість органічного поєднання салонної традиції з національною мелодикою, що перегукується з творчими пошуками Лисенка.

Під впливом усіх цих тенденцій в Україні формувався власний тип вокального дуету – камерний за характером, але національний за інтонаційною природою. Українські композитори активно переглядали європейські зразки, але адаптували їх до фольклорної основи, що містила ладоінтонаційну специфіку, метроритмічну гнучкість і емоційну природність. Саме тому українські вокальні дуети кінця XIX століття здебільшого тяжіли до побутової тематики, ліричності та мелодичного діалогу, що відрізняло їх від масштабніших європейських ансамблів.

Отже, формування жанру вокального дуету в Україні другої половини XIX століття було невіддільним від європейського романтичного контексту,

однак підпорядковувалося національній інтонаційній традиції. Європейські зразки забезпечили модель жанру, тоді як українська пісенність надала йому самобутності. Саме завдяки такому поєднанню виникли зразки високохудожніх камерних ансамблів, серед яких вокальні дуети М. Лисенка посідають центральне місце як унікальний результат діалогу між європейською та українською музичними культурами.

В українській музиці Микола Лисенко активно використовує дуети як у великій оперній формі («Тарас Бульба», «Різдвяна ніч», «Майська ніч»), так і в камерно-вокальній творчості. Як зазначає О. Антонюк, «жіночі образи в опері “Тарас Бульба” розкриваються через вокальні ансамблі, зокрема дуети, які передають внутрішні переживання героїнь» [1, 40]. Це свідчить про те, що вже в оперному доробку композитора дует виконує не лише структурну, а й глибоко психологічну функцію, сприяючи розкриттю внутрішнього світу персонажів.

У цьому контексті вокальні дуети Миколи Лисенка є яскравим підтвердженням складного процесу синтезу. У його творах простежуються європейські композиційні принципи: тонка гармонізація, структурна логіка, увага до драматургії та тембрового поєднання голосів. Проте мелодика та інтонаційний матеріал залишаються глибоко національними, заснованими на українській пісенності. Таким чином, творчість Лисенка демонструє не просте запозичення, а творчу трансформацію європейських впливів, що сприяло формуванню унікального українського типу камерного вокального ансамблю.

У вокальній творчості Миколи Лисенка дуети займають помітне місце, хоча їх кількість не є дуже великою порівняно із сольними творами чи хоровими композиціями. Їх можна згрупувати за складом голосів, що дає змогу побачити, для яких саме виконавських поєднань композитор звертався найчастіше. Найбільш представлено дуети для сопрано і меццо-сопрано, а також для сопрано і тенора; окремо зустрічаються твори для двох сопрано, тенора і баритона, тенора і баса, а також для сопрано і баритона або баса. У тематичному плані ці дуети пов’язані як з народнопісенною традицією, так і з поезією Тараса Шевченка, Лесі Українки, Олександра Олеся, Івана Франка,

Якова Щоголева, а також із перекладами Генріха Гейне. Як можна побачити, дуетна спадщина Лисенка є різножанровою і різною за виконавським складом, хоча в цілому вона тяжіє до камерної лірики та вокального ансамблю з фортепіанним супроводом. Можна сказати, що через дуети композитор виявляв інтерес і до народної інтонаційності, і до поетичного слова.

Систематизуємо за складом основні дуети композитора у таблиці (Таблиця 2.1)

Таблиця 2.1 Дуети М. Лисенка за складом голосів

Сопрано + мецо-сопрано	«Напровесні» (сл. Лесі Українки) «Пливе човен» (народні слова) «Пряля» (сл. Я. Щоголева) «Баламут» (народні слова) «Тече вода з-під явора» (сл. Т. Шевченка) «Коли розлучаються двоє» (одна з версій)
Сопрано + тенор	«Зацвіла в долині червона калина» (сл. Т. Шевченка) «І широкую долину» (сл. Т. Шевченка) «Росли укупочці» (сл. Т. Шевченка) «Зійшлись, побрались» (сл. Т. Шевченка)
Два сопрано	«Гроза пройшла» (сл. О. Олеся)
Тенор + баритон	«На півночі, на кручі» (сл. Г. Гейне, переспів) «Не забудь юних днів» (сл. І. Франка)
Тенор + бас	«Коли розлучаються двоє» (одна з версій)
Сопрано + баритон / бас	«Ми заспівали, розійшлись» (сл. Т. Шевченка)

Таким чином, вокальний дует у другій половині XIX століття постає як складна багаторівнева художня система, що поєднує драматургічні, психологічні та естетичні функції, забезпечуючи високий рівень виразності камерно-вокального мистецтва.

2.2 Основні жанрові та стилістичні риси вокальних дуетів для сопрано та меццо-сопрано «Пливе човен» та «Напровесні»

Вокальні дуети Миколи Лисенка посідають особливе місце в його камерно-вокальній спадщині, оскільки саме в них найповніше проявляється поєднання народнопісенної інтонаційності, європейських романтичних традицій та індивідуального композиторського стилю. У цих творах камерний жанр набуває розширеного змісту, перетворюючись із побутової вокальної форми на глибоко психологізовану музично-поетичну драму.

Твори Миколи Лисенка «Пливе човен» (народні слова, сопрано і меццо-сопрано), та «Напровесні» (слова Лесі Українки, сопрано і меццо-сопрано) є показовими зразками його творчості в жанрі вокального дуету. Це не лише камерні ансамблеві мініатюри – це цілісні музично-поетичні сцени, у яких розкривається драматургія емоційної взаємодії, внутрішніх переживань та художнього осмислення поетичного тексту.

Ліричний аспект є основою образної системи обраних дуетів і визначає їхній загальний емоційний тон. У «Пливе човен» ліризм проявляється через спокійний, плавний характер мелодичної лінії, що асоціюється з природною стихією води, що проявляється у вступі[1] (Рис. 2.1).

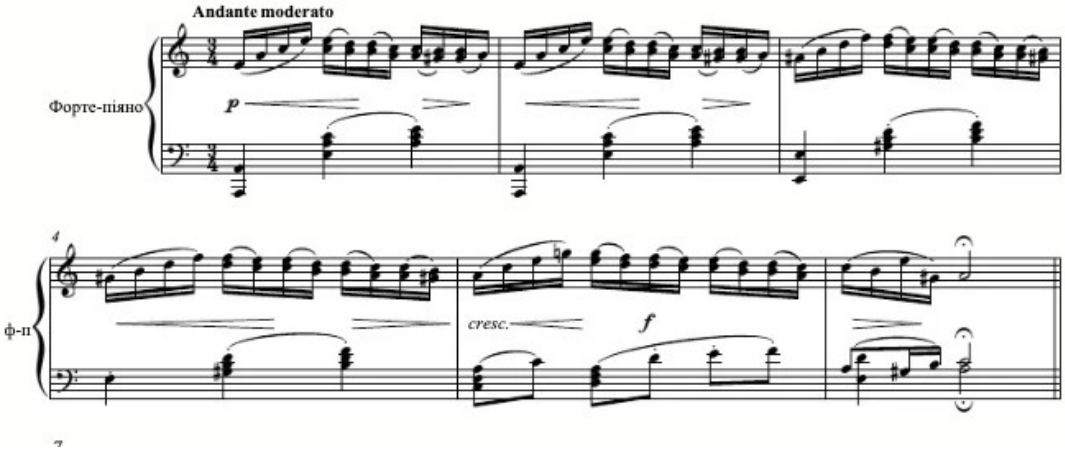


Рис. 2.1 М. Лисенко «Пливе човен». Вступ

Цей твір часто називають дуетом-баркаролою, в якому композитор музичними засобами передає хвилювання водної стихії. Це проявляється як у партії фортепіано, так і у вокальних лініях.

---

1 https://www.youtube.com/watch?v=b1JF77pS54w&time_continue=162&source_ve_path=NzY3NTg&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fq%3D%25D0%25BB%25D0%25B8%25D1%2581%25D0%25B5%25D0%25BD%25D0%25BA%25D0%25BE%2B%25D0%259F%25D0%25BB%25D0%25B8%25D0%25B2%25D0%25B5%2B%25D1%2587%25D0%25BE%25D0%25B2%25D0%25

Тональність дуету – ля мінор, форма – наскрізна з елементами строфічності. Гармонічна мова – розвинута, з частими відхиленнями у тональності споріднених ступенів, що є типовими для романтичних творів.

Народні слова підлягають в дуеті М. Лисенка адаптації. Наведемо їх:

«Пливе човен води повен
Та все хитається – 3 р.
Іде козак до дівчини
Та все спиняється – 3р.

Пливе човен води повен
Та й накритий листом – 2р.
Не хвастайся дівчинонька
Та й добрим намистом

Не хвастайсь козаченько – 2р.
Кучерявим чубом – 2 р.
Своїм кучерявим чубом

Пливе човен води повен
Коли б не схитнувся – 4 р.
Пливе човен води повен»

Як ми бачимо у тексті дуету «Пливе човен, води повен» виявляються характерні риси української народнопісенної лірики, у якій образи природи поєднуються з темою стосунків між хлопцем і дівчиною. Повторність рядків, простота вислову та наявність розмовних інтонацій роблять текст добре пристосованим до музичного втілення. Отже, словесна основа твору передає ліричний настрій, емоційну рухливість і побутову образність.

Хвилеподібний рух голосів створює відчуття безперервності, плинності часу та гармонійної єдності людини з природою. Обидві вокальні партії – сопрано і мецо-сопрано – функціонують як рівноправні носії емоційного змісту, утворюючи єдиний звуковий простір, у якому немає домінування, а є взаємне доповнення інтонацій. Вже перші такти партії сопрано демонструють характерний для Лисенка принцип мелодичного розгортання: поступовий

висхідний рух із секундовими поспівками (ступені I–II–III ладу) переходить у плавне хвилеподібне заокруглення до тоніки. Мецо-сопрано вступає на відстані двох тактів, повторюючи аналогічний мелодичний контур, але з незначною інтонаційною варіацією на кадансі – прийом, типовий для українського пісенного двоголосся (Рис. 2.2).

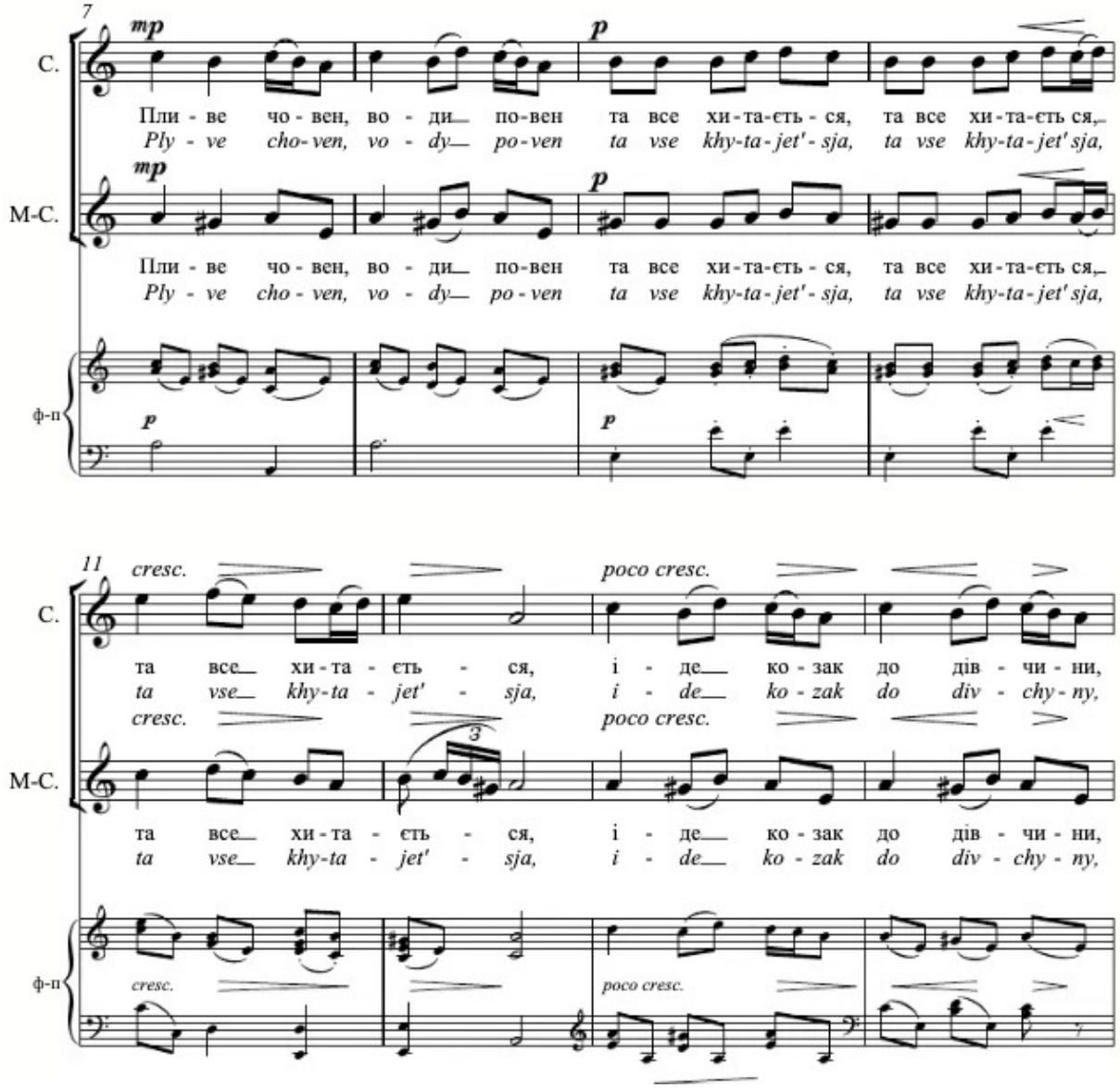


Рис. 2.2 М. Лисенко «Пливе човен». Вступ

Кульмінаційна зона твору формується через поступове згущення фактури: вокальні партії зближуються в теситурі, рух голосів переходить від почергового до одночасного, динаміка досягає *mf* при загальному piano. Цей момент «злиття» голосів є сценічно найбільш виразним – ліричне двоголосся тут набуває значення символічного єднання. Це підкреслено і гармонічно відхилення у фа мажор (Рис. 2.3).

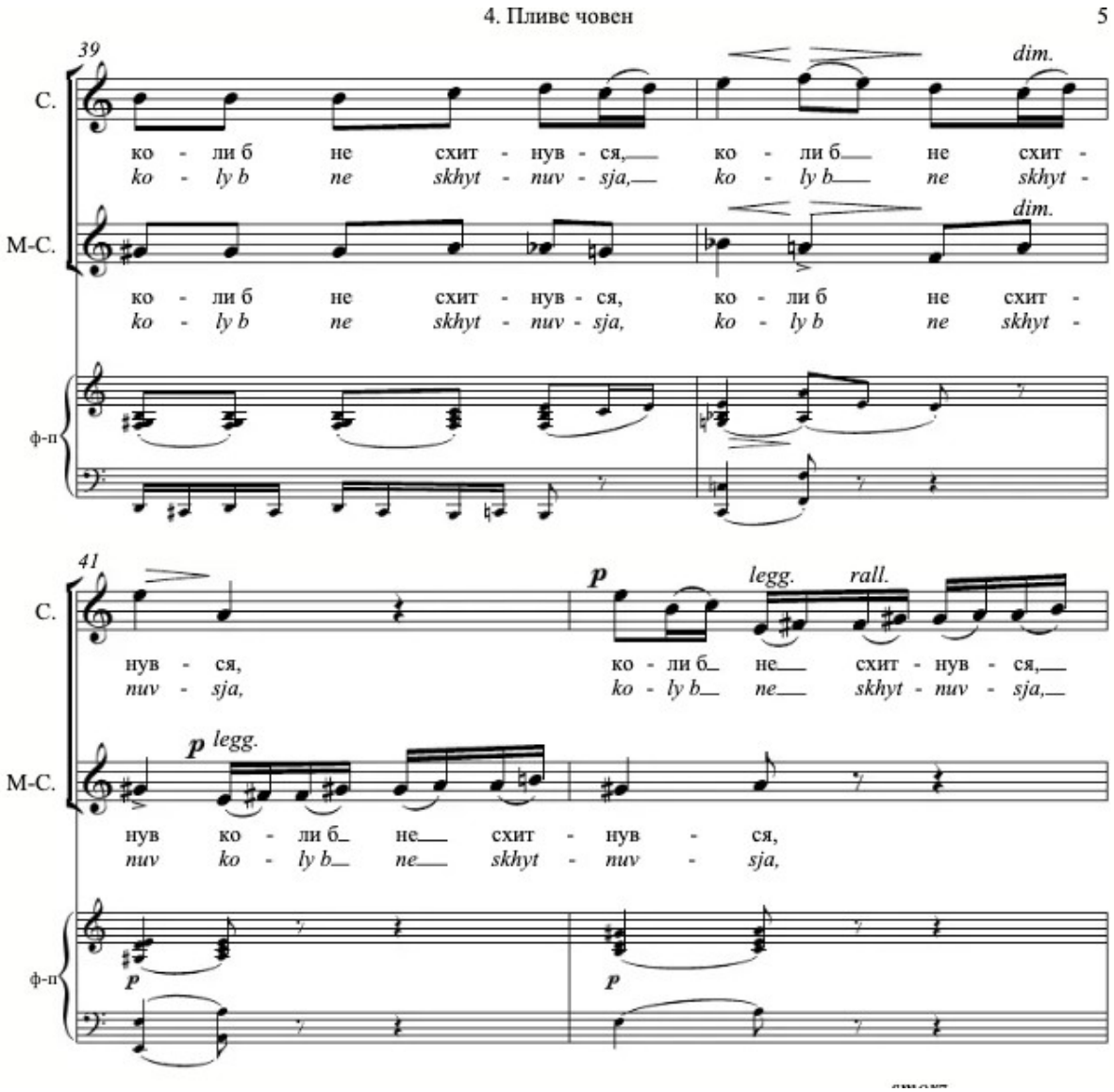


Рис. 2.3 М. Лисенко «Пливе човен». Кульмінація

У дуеті «Напровесні» ліричне начало набуває більш інтимного та психологічно заглибленого характеру. Поетичний текст Лесі Українки сприяє формуванню стану внутрішнього очікування, пробудження та тонкої емоційної нестабільності. Наведемо слова віршу:

«Не дивуйтесь, що квітом прекрасним
Розцвілася дівчина несміла, –
Так під промінням сонечка ясний
Розцвітає первісточка біла.

Не дивуйтесь, що думи глибокі
Будять речі та сльози пекучі, –
Так напровесні дзвінкі потоки
Прудко, гучно збігають із кручі.

Не дивуйтесь, що серце так рв'яно,
Щиро прагне і волі, і діла, –
Чули ви, як напровесні рано
Жайворонкова пісня бриніла?»

Тональність – ре мажор, форма – строфічна (три строфи, що будуються на новому матеріалі) з елементами репризності. Кожна строфа відділена програшом фортепіано. Перша строфа – ре мажор, друга – тонально нестійка, починається з ля мінору з модуляцією у ре мажор. Третя – сі мінор з поверненням в ре мажор.

Основний характер твору проявляється уже у фортепіанному вступі (8 тактів)[2] (Рис. 2.4).

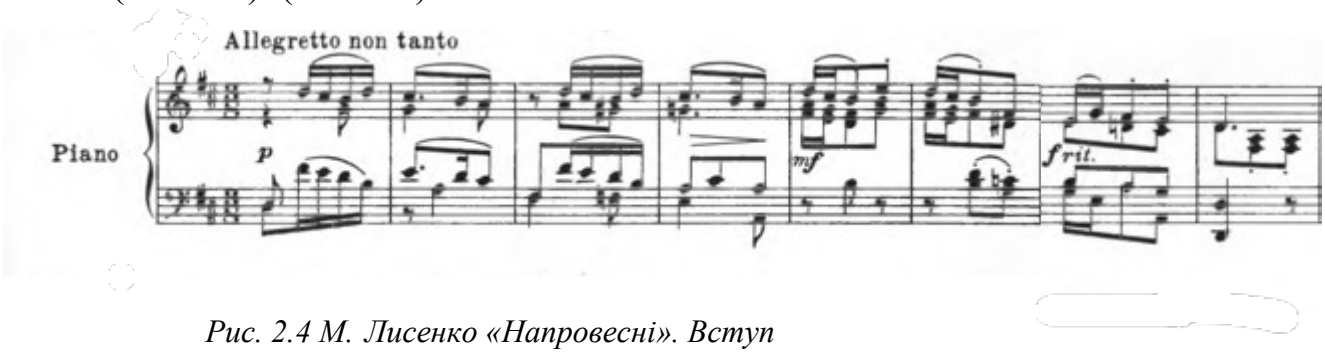
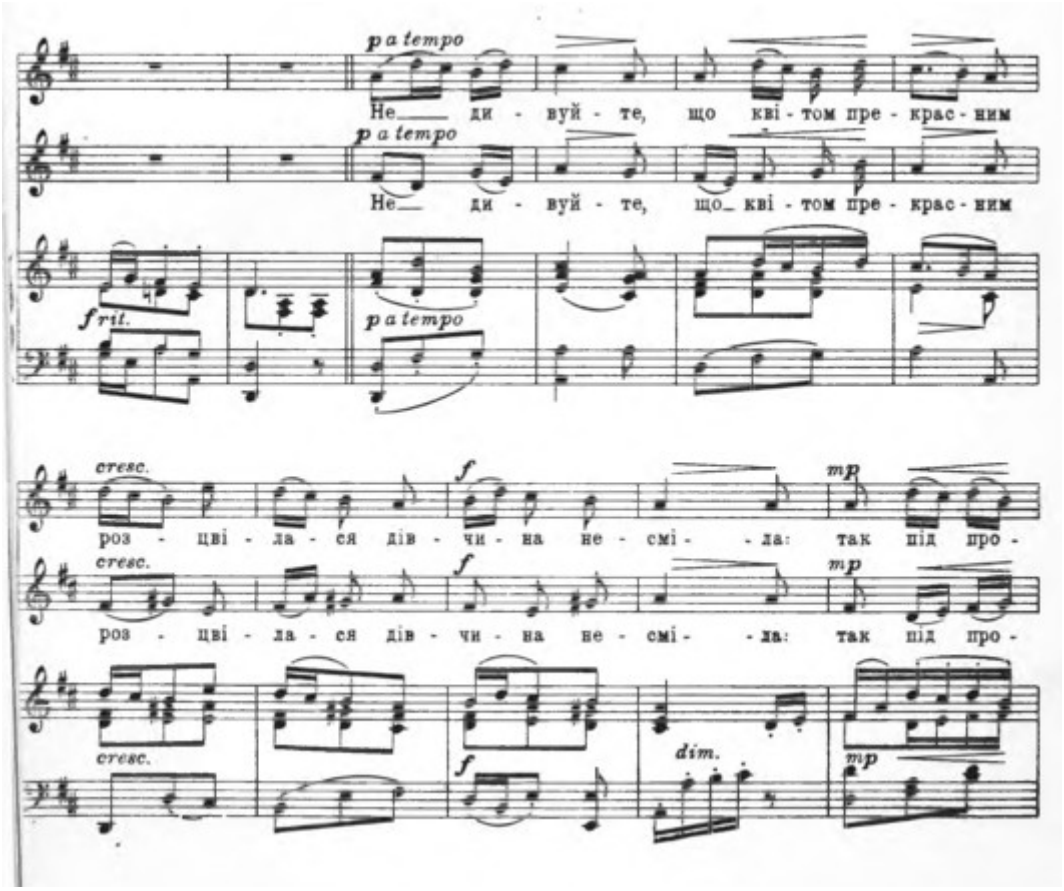


Рис. 2.4 М. Лисенко «Напровесні». Вступ

2 https://www.youtube.com/watch?v=M-12_H6jIfU&time_continue=210&source_ve_path=NzY3NTg&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

Музична мова твору характеризується гнучкістю інтонацій, м’якими мелодичними вигинами та делікатною декламаційністю. Дует будується як



діалог двох рівнозначних емоційних станів, які взаємно відображають і доповнюють одне одного. Ліризм тут має не лише описовий, а й психологічний характер, адже відображає внутрішній рух людських переживань. Початкова тема сопрано вирізняється більш загостреним інтонаційним малюнком: висхідна кварта на сильній долі з наступним секундовим «відступом» утворює характерний інтонаційний «поштовх», що передає стан емоційного пробудження (Рис. 2.2).

Рис. 2.4 М. Лисенко «На провесні»

Драматичний компонент в обраних дуетах не має відкрито конфліктного характеру, як в оперних сценах, проте проявляється у внутрішній емоційній динаміці та поступовому розвитку музичної тканини. У «Напровесні» драматизм пов’язаний із тонкими психологічними зрушеннями, зміною настроїв і напруженням між очікуванням і його емоційним усвідомленням. Гармонічні переходи та інтонаційні контрасти підсилюють відчуття

внутрішнього руху, що формує приховану драматургію твору. У «Пливе човен» драматичність має імпліцитний характер і проявляється через безперервний розвиток мелодичних хвиль, які ніби символізують змінність людських емоцій та плинність буття. Відсутність різких контрастів компенсується постійною інтонаційною варіативністю, що створює ефект внутрішнього напруження без зовнішньої конфліктності. Таким чином, драматургія твору будується за принципом поступового розгортання та розрядки: від напруги до гармонії, що є типовим для романтичної естетики Лисенка.

Сценічний аспект у дуетах композитора проявляється як внутрішня театральність музичного розвитку. Лисенко мислить дует не лише як вокальний ансамбль, а як мікросцену, у якій відбувається емоційна дія. У «Пливе човен» сценічність виявляється через пейзажну образність і відчуття руху природної стихії, що ніби «розгортається» перед слухачем.

У «Напровесні» сценічний елемент реалізується як психологічний діалог двох внутрішніх станів, що можна трактувати як умовну драматичну взаємодію. Тут відсутня зовнішня дія, але є глибока внутрішня подієвість, яка розкривається через зміну інтонацій, темпів і динамічних відтінків.

Однією з ключових жанрових ознак є діалогічність. Вона проявляється не лише у чергуванні вокальних реплік, але й у складній системі інтонаційних взаємозв’язків між партіями. У дуетах «Пливе човен», «Напровесні» діалог набуває різних форм: від м’якого ліричного «перегуку» до майже симфонізованого розвитку спільної емоційної лінії. Необхідно підкреслити, що діалог у Лисенка має не лише зовнішній, а й внутрішній характер. Часто він реалізується як «подвійна свідомість» одного емоційного стану, де два голоси відображають різні грані одного переживання – сум і надію, спокій і напруження, згасання і відродження.

Важливою стильовою рисою є мелодизм, що базується на органічному поєднанні народнопісенної інтонаційності та романтичної кантилени. Мелодичні лінії в дуетах Лисенка зазвичай розгорнуті, хвилеподібні, з

природною декламаційною основою. Обидві партії є рівноправними, що створює ефект «дзеркального» або «паралельного» мелодичного мислення.

У дуеті «Пливе човен» мелодика вирізняється плавністю та узагальненістю, що асоціюється з образом водної стихії. Хвилеподібний рух голосів формує відчуття безперервності та плинності часу. У «Напровесні» мелодична структура стає більш психологічно загостреною: інтонації ніби «пульсують», відображаючи внутрішній стан очікування та емоційного пробудження.

Особливе значення має народнопісенна основа інтонаційного мислення. Лисенко не цитує фольклор буквально, а трансформує його, зберігаючи характерні риси – секундові поспівки, ладову змінність, протяжні інтонації та природну речитативність. Саме завдяки цьому дуети сприймаються як органічне продовження української пісенної традиції в академічному форматі.

Наприклад, у дуеті «Напровесні» гармонічні зсуви пов’язані зі зміною емоційного стану: нестійкі акордові поєднання та відхилення від тоніки підкреслюють внутрішню невизначеність і очікування.

Гармонічна мова дуетів поєднує класичну функціональність із модальними та колористичними елементами. Гармонія не виконує суто акомпануючу роль, а стає активним чинником драматургічного розвитку. Вона підкреслює кульмінаційні моменти, формує напруження або, навпаки, створює ефект розрядки. У «Напровесні» гармонічні зсуви особливо виразно передають психологічну нестійкість емоційного стану, тоді як у дуеті «Пливе човен» кульмінація досягається через злиття голосів у спільному інтонаційному русі, що символізує емоційне єднання персонажів. Такий тип кульмінації має не лише музичне, а й глибоке образне значення.

Формотворення дуетів ґрунтується на принципі наскрізного розвитку, де відсутня чітка куплетність, а музичний матеріал постійно трансформується відповідно до розвитку поетичного тексту. Це забезпечує цілісність драматургії та природність музичного висловлювання.

Важливим аспектом є теситурно-темброва організація голосів. Лисенко свідомо уникає ієрархії між партіями, формуючи рівноправний ансамбль. У

дуетах для сопрано і мецо-сопрано тембровий контраст використовується як засіб психологічного розмежування образів: один голос часто виконує функцію емоційного «питання», інший – «відповіді» або доповнення. У дуеті для двох сопрано темброва близькість, навпаки, створює ефект злиття, єдності або відлуння одного почуття у двох голосах.

Фактура дуетів переважно прозора, камерна, з чітким розмежуванням вокальних ліній і фортепіанного супроводу. Фортепіано не лише підтримує гармонічну основу, а й бере участь у створенні образності – імітує рух води у «Пливе човен» та передає стан очікування у «Напровесні».

Драматургія творів має наскрізний характер. Вона будується не на традиційних куплетних повтореннях, а на безперервному розвитку музично-поетичної думки. Кожен дует можна розглядати як мініатюрну вокальну сцену з власною внутрішньою кульмінацією, після якої настає емоційне розв’язання.

Особливу роль відіграє взаємодія музики і поетичного тексту. Лисенко надзвичайно тонко відчуває українську мовну інтонацію, зберігає природний наголос, ритміку та фонетичну виразність слова. Завдяки цьому вокальні партії звучать максимально природно, майже розмовно, але водночас художньо піднесено. Саме текст формує логіку музичного розвитку, визначаючи як інтонаційні звороти, так і кульмінаційні точки.

Окремо слід відзначити психологічну глибину трактування образів. У дуетах Лисенка немає поверхневого ілюстрування поетичного змісту – натомість відбувається його внутрішнє переживання та музичне осмислення. У «Пливе човен» це відчуття плинності буття, у «Напровесні» – тонка психологічна напруга очікування і пробудження.

Отже, жанрові та стилістичні риси вокальних дуетів М. Лисенка формуються на перетині кількох ключових принципів: діалогічності, мелодичної розвиненості, народнопісенної інтонаційності, модально збагаченої гармонії, рівноправності вокальних партій і сценічної драматургічності.

Узагальнимо висновки аналізу дуетів наступним чином (Таблиця 2.2):

Таблиця.2.2

Особливості вокальних дуетів М. Лисенка

Назва дуету	**Склад голосів**	**Поетична основа**	**Жанрово-стильова характеристика**
«Пливе човен»	сопрано та меццо-сопрано	народні слова	Ліричний дует із пейзажною образністю; плавна кантилена, хвилеподібна мелодика, ефект «перегуку» голосів, фортепіано створює образ водної стихії
«Напровесні»	сопрано та меццо-сопрано	Леся Українка	Психологічно-ліричний дует; тонка емоційна драматургія, інтонації очікування й пробудження, рівноправність партій, романтична насичена гармонія

Порівняння кульмінаційних зон призводить до висновків, що у «Пливе човен» кульмінаційна зона твору формується через поступове згущення фактури: вокальні партії зближуються в теситурі, рух голосів переходить від почергового до одночасного, динаміка досягає *mf* при загальному piano. Цей момент «злиття» голосів є сценічно найбільш виразним – ліричне двоголосся тут набуває значення символічного єднання. У «Напровесні» драматичний момент концентрується у зміні гармонічного плану та сфокусований у зоні зменшеного септакорду з розв’язанням у сі мінор та підвищенні теситури.

Таким чином, вокальні дуети Лисенка становлять цілісну художню систему, у якій українська народнопісенна традиція органічно поєднується з європейською камерно-вокальною культурою, формуючи унікальний національний тип ансамблевого письма другої половини XIX століття.

ВИСНОВКИ

Розвиток камерно-вокальної музики в Україні другої половини XIX століття відбувався під впливом європейських мистецьких традицій, особливо німецької та італійської вокальної школи, одночасно формуючи національні відмінності. На музичну культуру впливали соціокультурні фактори, серед яких слід відзначити активізацію національного руху, поширення освітніх і культурних інституцій, розвиток музичних товариств, популяризацію домашнього музикування та роль літератури як джерела текстів для вокальних творів. Всі ці чинники створили сприятливе середовище для появи та поширення камерно-вокальних форм, зокрема дуетів, що активно виконувалися в салонах, на вечорах українських товариств і в домашніх умовах.

Микола Лисенко займав провідне місце у розвитку української вокальної музики, адже його творчість поєднувала національні традиції з академічними та європейськими методами. Його вокальні дуети відзначаються високим рівнем композиційної майстерності, продуманою драматургією, гнучкою формою та психологічною виразністю. Композитор розглядав дует не лише як музичну форму, а як засіб передачі емоційного та образного змісту, що дозволяє створювати невеликі камерні «сценічні картини». У цих творах взаємодіють ліричні, драматичні та побутові елементи, що робить дуети самодостатніми композиціями, здатними відтворювати складні емоційні та психологічні стани. Важливою рисою дуетів є діалогічність, що проявляється у взаємодії двох голосів та не обмежується простим чергуванням мелодичних ліній, формуючи повноцінну драматургічну та психологічну взаємодію персонажів. Іншим значущим чинником є мелодизм та зв’язок із народнопісенними інтонаціями, що впливає на природність фразування, характерну для українського мелосу та романтичної традиції. Для розглянутих дуетів – «Пливе човен» та «Напровесні» показовим є те, що гармонія не лише супроводжує мелодію, а й активно бере участь у формуванні драматургії, підкреслюючи кульмінаційні моменти та хвилі емоційного розвитку. Вокальні

партії є рівноправними: обидві голосові лінії є самостійними, індивідуально виразними та рівнозначними в художньому процесі, що посилює ансамблеву взаємодію. Дуети мають внутрішню логіку розвитку, наближену до оперної сцени, що перетворює їх на камерні музичні мініатюри з елементами дії. Музична інтонація безпосередньо підпорядкована природному наголосу та ритміці української мови, що забезпечує виразність і природність вокального вислову.

Ліричні та драматичні особливості дуетів Лисенка проявляються у тісній взаємодії емоційних станів голосів, де ліризм часто виступає основою драматичного розвитку, а драматичність, у свою чергу, посилює сценічну виразність. У кожному з досліджених творів наявна внутрішня психологічна напруга або контрастність образів, що створює відчуття сюжетного розвитку навіть за відсутності зовнішньої сценічної дії.

Узагальнюючи, слід зазначити, що вокальні дуети Миколи Лисенка займають унікальне місце в українській музичній культурі другої половини XIX століття. Вони не лише демонструють високий рівень композиторської майстерності, а й виступають важливим чинником формування національної академічної вокальної школи. Їхнє значення полягає у синтезі народнопісенної мелодики, романтичної естетики та оперно-драматургічного мислення, що робить ці твори важливою складовою історії українського музичного мистецтва та предметом подальших наукових досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Галерея жіночих образів опери М. В. Лисенка «Тарас Бульба» за історичною повістю М. В. Гоголя. *Література і культура Полісся.* Том 110, Випуск 24. 2024. С. 36–45.
2. Бєлікова Валентина. Значення композиційної та концертно-виконавської діяльності М. В. Лисенка у формуванні музично-культурного контексту України. *Академічні записки серії педагогічна наука. Т*ом 1, Випуск 195. 2021. С. 55–60.
3. Грица С. Й. Фольклор у просторі часу: вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2000. *Науково-теоретичний альманах «Грані».* 228 с.
4. Горбань Т. Ю. Музично-культурне життя України другої половини XIX – початку XX століття. Київ : Музична Україна, 2010.184 с.
5. Гулечко К. М. Роль хорової музики у житті й творчості М. Лисенка. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти.* Liha-Pres. 2024. С. 71–73.
6. Жишкович М. Сторінки літопису оперної студії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. *Просценіум.* № 3(25) за 2009/№ 1(26) за 2010. 2010. С. 57–63.
7. Дремлюга Н. І. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). Київ : Наукова думка, 1958. 254 с.
8. Загайкевич, М. П. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ : Видавництво АН УРСР, 1960. 191 с.
9. Карась Г. Збереження і розвиток традицій музичної освіти Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка українською діаспорою США. *Львівсько-Ряшівські наукові зошити.* № 1. 2013. С. 108–121.
10. Кавун В. М. Концертно-виконавська образність в оперній творчості М. В. Лисенка (до 130-річчя постановки опери «Майська ніч або Утоплена»). *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство.* Вип. 2 (5). 2015. С. 150–156.

11. Кароль М. «Енеїда» І. Котляревського та опера М. Лисенка: особливості втілення бурлескної культури. *Українська музика.* Число 1 (23). 2017. С. 28–40.
12. Король О., Герега М. Виконавська школа Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка та польських музичних інституцій у Стрию на початку XX ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (культурологія).* Том 48. 2024. С. 80–87.
13. Кіцила Я. Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка: історичний та історіографічний аспекти. *Молодь і ринок.* 9/241. 2025. С. 161–167.
14. Кіцила Я. Функціонування Стрийської філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у соціокультурному просторі Галичини першої третини XX століття. *Human Studies Series of Pedagogy.* Вип. 53. 2025. С. 45–50.
15. Лисенко М. В. Листи / упоряд. та прим. О. Лисенко. Київ : Мистецтво, 1964. 579 с.
16. Мендюк Н. Особливості втілення міфологеми Русалки в операх «Утоплена» М. Лисенка та «На русалчин Великдень» М. Леонтовича. Українська музика. Число 3 (25). 2017. С. 69–75.
17. Милославський К. Є. Харківський державний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка. Київ. 1965. 133 с.
18. Медвідь Т. Роль творчої спадщини М. Лисенка у формуванні музичної культури учнівської молоді. *Молодь і ринок.* 2/188. 2021. С. 230–234.
19. Сахарчук Р. Традиція многолітствування в українській композиторській творчості: духовний гімн України «Боже великий, єдиний», муз. М. Лисенка, сл. О. Кониського. *Українська музика.* Число 3 (25). 2017. С. 22–28.
20. 20. Шреєр-Ткаченко О. Я. Розвиток музичної освіти і думки на Україні (кінець XVIII – перша половина XIX ст.). Київ : Музична Україна, 1978. 184 с.
21. Сидоренко О. Громадська і приватна ініціатива як чинник розвитку вищої освіти у другій половині XIX – на початку XX століття. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології.* 2017. № 9(73). С. 167–178.

22. Шевченко Р. Солоспів М. Лисенка «Моліться, братія, моліться!» з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка у контексті інструментального синтезу фортепіано та бандури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (культурологія).* Випуск 30. 2020. С. 129–134.
23. Сопіга А. Артефакти гітарного ансамблевого мистецтва Львова в архіві бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. *Південноукраїнські мистецькі студії.* Вип. 4. 2025. С. 94–98.
24. Сопіга А. Діяльність гітаристів – випускників Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка в контексті розвитку українського гітарного мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (культурологія).* Випуск 49. 2024. С. 299–303.
25. Тарчинська Ю. Г. Роль Миколи Лисенка (1842–1912) у піднесенні української музичної культури. Київ : Інновац. педагогіка, 2024. 110 с.
26. Терехова Н. Музей видатних діячів української культури [Л. Українки, М. Лисенка, П. Саксаганського та М. Старицького]. *Пам'ятки України: історія та культура.* № 10 (208). 2014. С. 2–5.
27. Філенко Т. Микола Лисенко і його доба. Київ : Дух і Літера, 2003. 295 с.
28. Шевчук І. Г. Специфіка відтворення біблійної тематики в кантаті М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая». *Музичне мистецтво і культура.* 2018. Вип. 27, кн. 2. С. 288–302.
29. Шевчук І. Г. Кантата М. Лисенка «На вічну пам'ять І. Котляревському»: жанровий та духовно-міфологічний контекст. *Музичне мистецтво і культура.* 2019. Вип. 28, кн. 1. С. 89–101.
30. Karas H. Ethos and Eros in the Life's Activity of Mykola Lysenko. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art.* 2019. Issue 2, № 2. P. 126–139.
31. Яструб О. М. Опера «Різдвяна ніч» М. Лисенка: українська картина світу XIX століття. *Музичне мистецтво і культура.* Том 2, Випуск 32. 2022. С. 49–61.

32. Яресько М. О. Українська народна пісенність в творчості М. В. Лисенка. 2020. URL: http://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/9689 (Дата звернення 14 квітня 2026)
33. Berry Hooi Yin. A Study of the Vocal Chamber Duet Through the Nineteenth Century : diss. … Ph. D. North Texas State University, Denton, 1974. 278 p.
34. Kravitt E. F. The Lied in 19th-Century Concert Life. Journal of the American Musicological Society. 1965. Vol. 18, No. 2. P. 207–218.
35. Romantic songs: Three vocal duets. Stanford University Library Article, 2024. URL: https://library.stanford.edu/news/schumann-and-his-1840-romantic-songs-three-vocal-duets-memorial-library-stanford-university (Accessed 07 March 2026)
36. Zhang X. A. AnAnalysis of Dvořák's Moravian Duets, op. 38. Intégral. 2023. P. 283–304.
37. Ukrainian Art Song Project. Mykola Lysenko's Duets: Selected Vocal Duets and Transliterations. URL: https://ukrainianartsong.art/mykola-lysenko/ (Accessed 07 March 2026)