

10. Узнадзе Д. Н. Психологические исследования / Дмитрий Николаевич Узнадзе. – М. : Наука, 1966. – 210 с.
11. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : дисс. на соиск. уч. степ. докт. псих. наук : спец. 19.00.05 “Социальная психология” / Юрий Алексеевич Цагарелли. – Казанский государственный университет. – Казань, 1989. – 425 с.

REFERENCES

1. Anan'yev, Boris (2001), *O problemakh sovremennogo chelovekoznaniiya* [About the problems of modern human science], Saint Petersburg, Izdatel'skiy dom "Piter". (in Russian).
2. Apatskiy, Vladimir (2006), *Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykal'no-iskolnitel'skogo iskusstva: uchebnoye posobiye* [Fundamentals of the theory and methodology of wind musical performance art: tutorial], Kiev, NMAU im. P. I. Chaykovskogo. (in Russian).
3. Bochkarev, L. L. (1974) "Psychological aspects of the readiness of the musician-performer for public performances", The dissertation of the candidate of psychological sciences specials. 19.00.01. "General psychology, history of psychology", Moscow state university, Moscow, 176 p. (in Russian).
4. Vygotskiy, Lev (1997), *Psikhologiya iskusstva. Analiz esteticheskoy reaktsii* [Psychology of art. Analysis of the aesthetic reaction], Moscow, Labirint. (in Russian).
5. Gar'kavyu, O. (2010), Form and invention in the context of musical evolution: the psychological aspect of the compositional process, *Muzichne mistetstvo* [Musical art. Collection of articles], Donetsk, Yugo-Vostok, pp. 84–92. (in Russian).
6. Nebylitsyn, V., Smirnov, A. and Luriya, A. (1978), *Osnovnyye svoystva nervnoy sistemy cheloveka kak neyrofiziologicheskaya osnova individual'nosti* [Basic properties of the human nervous system as a neurophysiological basis of individuality], Moscow, Pedagogika. (in Russian).
7. Ocheretnaya, R. (2004), On the role of the verbal series in the psychology of the compositional process (on the example of the opera "Eugene Onegin" by P. Tchaikovsky), *Muzichne mistetstvo* [Musical art. Collection of articles], Vol. 4, Donetsk, Yugo-Vostok, pp. 92–98. (in Russian).
8. Teplov, Boris (1985), *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey* [Psychology of musical abilities], Vol. 1, Moscow, Pedagogika. (in Russian).
9. Uznadze, Dmitriy (1961), *Eksperimental'nyye osnovy psikhologii ustanovki* [Experimental basis of the psychology of the installation], Tbilisi. (in Russian).
10. Uznadze, Dmitriy (1966), *Psikhologicheskiye issledovaniya* [Psychological research], Moscow, Nauka. (in Russian).
11. Tsagarelli, Y. A. (1989), "The psychology of musical performance", The dissertation of the doctor of psychological sciences specials. 19.00.05. "Social Psychology", Kazan' state university, Kazan', 425 p. (in Russian).

УДК 781.68:398.8:7.071.1 (477)

Яна Прохоренко-Денгуб

**ТРАДИЦІЙНІСТЬ І НОВАТОРСТВО В ТВОРЧОСТІ ЮЛІЯ МЕЙТУСА
КРІЗЬ ПРИЗМУ ЗАСТОСУВАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ**

У статті розглянуто панораму творчості українського композитора Ю. Мейтуса, для якого основою композиційного методу є синтез архаїчних пластів національного фольклору з модерновими засобами виразності. Частково оглянуто творчість митця, описано засоби співвідношення традиційних і новаторських композиційно-структурних, ладо-гармонічних та інтонаційно-лексичних засобів крізь призму застосування українських фольклорних джерел.

Ключові слова: *етнографічні фольклорні риси, фольклоризм, неofольклоризм, ладо-гармонічна мова.*

Яна Прохоренко-Деньгуб

**ТРАДИЦИОННОСТЬ И НОВАТОРСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ЮЛИЯ МЕЙТУСА
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПРИМЕНЕНИЯ УКРАИНСКИХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ИСТОЧНИКОВ**

В статье рассмотрено панораму творчества украинского композитора Ю. Мейтуса, для которого основой композиционного метода является синтез архаичных пластов национального фольклора с современными средствами выразительности. Осуществлен частичный обзор творчества композитора, определены средства соотношения традиционных и новаторских композиционно-структурных, ладо-гармонических а также интонационно-лексических средств сквозь призму применения украинских фольклорных источников.

Ключевые слова: этнографические фольклорные черты, фольклоризм, неофольклоризм, ладо-гармонический язык.

Yana Prokhorenko-Denhub

**TRADITIONAL AND INNOVATIVE APPROACHES IN YULIY MEITUS'
WORKS IN THE CONTEXT OF INTEGRATION OF UKRAINIAN FOLKLORE SOURCES**

The publication studies the works of Ukrainian composer Yuliy Meitus who started his musical career in the 1920's. At that time, there were already many works exemplifying a wide range of intonational imagery and interpretation of traditional academic genres and styles (including folklore miniatures and religious harmonizations as well as large-scale symphonies, cantatas, oratorios, and theatrical performances). The composer succeeded to develop his unique style that combines folk music elements and Modernist composing experiments and interpretations.

Meitus continued developing the traditions of the founders of Neofolklorism style, particularly Igor Stravinsky and Bela Bartok. The study argues that even though Meitus did use refrains and variational method in some of his works, he is an outstanding representative of artistic movement that practiced free interpretation of folk songs. In his works he strives to express a folk song content using an original combination: the composer allows for gradual development of the plot, counterposes stanzas, constructs independent characters featured in the song, etc.

Meitus attached a high importance to the expressive capacities of piano accompaniment.

In terms of use of folk song elements in opera dramas, it should be noted that the intonational characteristics of images, peculiarities of musical expression and style are determined by rhythmic and intonational basis of the work. Folk-song material in the operas "The Stolen Happiness" and "Wind's Daughter" by Meitus is applied, first and foremost, in order to describe the setting and time of action. Depending on his artistic task, the composer dramatizes folk song material. The vocal language reveals intonational and thematic mastery of the composer. Through dramatization of strophic song forms he introduces short expressive orchestral interludes, while second couplet becomes more dynamic. This contributes to creation of truly national character that is, at the same time, inseparable from the plot and drama.

In féerie "Wind's Daughter" by Victor Zubar, folk-poetic atmosphere permeates the play through the wide use of kolomyika. Meitus developed a deep understanding of the principles of folk-poetic style; variability and two-dimensional nature of folk song allows to interpret it in different ways in the opera's drama. Therefore, kolomyika becomes an original "generalization through the genre."

The opera "The Stolen Happiness" offers reinterpretation of dramatic features of folk songs. The key motive of the opera structure is a sonic complex of "stolen happiness" that has no direct analogies in folk music tradition. At the same time, it gives an essence of the typical features of national character, the place and time of action.

Meitus was constantly looking for ways to internalize folk song material. He perceived a folk song as a epitome of dramatic development; that is what explains an amplified symphonism of his opera thinking.

Scientific analysis confirms that the most effective approach to reinterpretation of folklore tendencies in musical composition is when individual and lexical styles of the artists are combined with the legacy of the previous generations; such synthesis eventually determines the essence of national musical and cultural continuity.

Key words: *ethnographic folklore features, folklorism, neofolklorism, tonality and harmonic language.*

Переосмислення фольклорної традиції у творчості композиторів завжди є багатограним. Це стосується, зокрема, проблематики, пов'язаної зі специфікою застосування музичного фольклору в професійній музиці у проекції на використання традиційних та новаторських засобів композиторської лексики. Дане питання не сповна досліджене у творчості ще багатьох «титанів» українського музичного мистецтва. Зокрема, дослідники досі не оцінили належним чином творчий внесок Ю. Мейтуса у розвиток та популяризацію української народної пісенності. Поряд з цим бракує також детального аналізу творчості композитора саме в площині індивідуально-стильового переосмислення українських фольклорних традицій.

Творчий доробок композитора завжди був у центрі уваги музичних критиків та науковців. Особливої уваги заслуговують такі наукові роботи: стаття Г. Бреславець [2], в якій розглянуті питання культурної ситуації, що склалась у Харкові в період становлення харківської композиторської школи (20–30-ті роки ХХ століття) та переосмислення фольклорної традиції в творчості харківських композиторів; стаття М. Ржевської [7], присвячена розкриттю взаємодії і перетворенню у доробку молодого композитора головних соціокультурних дискурсів того часу: модернізму з орієнтацією на засвоєння найновітніших способів музичного висловлювання; розвідки Б. Фільц [8], С. Павлишин [6] та інших. У зазначених працях автори окреслили процес інтенсивного і всебічного звернення композитора до фольклору, що відбилося на образно-змістовній спрямованості митця, комплексі виражальних засобів, які він використовував.

Мета статті полягає у виявленні семантичної специфіки моделі композиторської інтерпретації, розглянутої в ментальному контексті традиційності та новаторства крізь призму застосування українських фольклорних джерел у творчості Юлія Мейтуса – одного з найвидатніших майстрів українського музичного мистецтва.

Починаючи з первинного етапу формування засад української професійної музики і донині композитори постійно застосовують неоціненний скарб народного мелосу. Однак ставлення до фольклору як до вихідного будівничого матеріалу, з котрим автору належить працювати, зазнало в ХХ столітті значних змін.

Нові шляхи в осягненні фольклору проклали видатні майстри ХХ століття Б. Барток, З. Кодай, К. Орф, І. Стравінський, які запропонували принципово новий метод опрацювання народнопісенного матеріалу. Передумовою цього процесу стало заперечення загальноновизнаних класичних принципів трансформації фольклорної теми або певної інтонаційно-ритмічної мікроформули засобами варіативного фактурно-гармонічного оновлення.

Метод опрацювання фольклору, що запропонували згадані митці, передбачає такий алгоритм: мотив, фраза, поспівки фольклорного типу (цитовані або ті, що створив композитор) набувають самостійного характеру. Вагомого тематичного значення набуває ритм, запозичений з народної музики "... В тематизмі розвиваються різноманітні форми втілення мовного початку, важливим імпульсом слугує мелодика що перебуває на межі "проспівування" і "промовляння" тексту. Гармонія звільняється від неодмінного обов'язку супроводжувати мелодійну лінію" [3, с. 17].

Констатовані риси окреслилися в творчості українських композиторів у 1920-х роках, характеризуючи жанрово-лексичну еволюцію від романтичних фольклорних мініатюр Г. Давидовського, Ф. Колесси, О. Кошиця, М. Леонтовича, М. Лисенка до новаторських драматургічно розгорнутих концепцій, втілених у творчості П. Козицького, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, а згодом і Ю. Мейтуса.

Чи не найвиразніше поєднання фольклорних пластів з модерновими композиторсько-інтерпретаторськими пошуками в українській музиці втілилось у творчості Юлія Мейтуса (1903–1997).

Формування таланту Ю. Мейтуса припало на буремні роки колективізації та індустріалізації. Драматична специфіка того часу зумовила складне і парадоксальне поєднання у творчості митця різноманітних, іноді діаметрально протилежних тенденцій, що особливо рельєфно простежується на тлі того, що використовує композитор автентичних народнопісенних елементів.

Варто зазначити, що обробки Ю. Мейтуса вплинули на його послідовників (О. Білаша, Б. Фільц, М. Коляду та ін.), які з огляду на попередній досвід прагнули розробити нові підходи в аранжуванні народної пісні. Так, це стосується використання відповідних ладо-гармонічних засобів народної і професійної музики. У композитора спостерігаємо значні в цьому плані досягнення. Обробкам композитора, насамперед, характерна вільна розробка тематичного матеріалу, перевага куплетно-варіаційних структур з елементами тричастинності чи навіть наскрізного розвитку. Великого значення композитор надавав виразним можливостям фортепіанного супроводу, де спостерігається чітка конкретизація художніх образів (приклад тому – обробка пісні “Про дівчиноньку”, генетично пов’язаної із солдатськими піснями).

Зовсім інші художні завдання ставив перед собою композитор у так званих вільних обробках народних пісень. Ще в творчості видатного українського композитора М. Леонтовича виразно виявилось бажання не обмежуватися лише відтворенням характеру народної пісні, а підняти її до рівня кращих досягнень професійного мистецтва, використовувати для музичного втілення змісту і образів народної пісні увесь багатий арсенал музично-виразних засобів професійної композиторської техніки [5]. Для української музики після М. Леонтовича (починаючи з 20-х років ХХ ст.) характерне прагнення композиторів вийти за рамки простих обробок – гармонізації народної пісні, а створювати на народній основі самостійні твори, в яких би глибоко, яскраво та всеохоплююче розкривався народний образ, а часом навіть перевтілювався, пройшовши через індивідуальне сприйняття його з боку композитора.

Серед багатьох своєрідних напрямків, за якими розвивався цей жанр музичної творчості, не важко помітити дві основні тенденції в підході до самої народної мелодії. Одні композитори (Л. Ревуцький, Н. Дремлюга, В. Кирейко та ін.) прагнули зберегти народну мелодію недоторканою, не допускаючи жодних її змін упродовж усіх куплетів пісні. Інші композитори (М. Коляда, А. Штогаренко, М. Тиц, Б. Лятошинський та ін.) допускають перенесення мелодії окремих куплетів у різні тональності, розвиток та видозміну мелодичної основи пісні, прагнучи подолати рамки пісенно-куплетної форми, створити самостійний, оригінальний за музичною формою твір. Перший тип називають, зазвичай, куплетно-варіаційним, другий – вільною обробкою народної пісні.

Не заперечуючи куплетно-варіаційного методу, використовуючи його в ряді своїх творів, Ю. С. Мейтус залишився все-таки яскравим представником напрямку, який дотримувався принципів вільної обробки народних пісень. У своїх обробках композитор прагнув переказати зміст народної пісні в оригінальному за музичною формою поєднанні: він підкреслював послідовність розвитку її сюжету, контрастне протиставлення різних куплетів, самостійність характерів персонажів пісні тощо. Куплетна пісня перетворювалася на розгорнуту музичну форму на зразок короткої поеми, фантазії. Основні засоби музичної виразності, якими користувався композитор для досягнення наміченої мети, порівняно прості, але сукупно вони утворюють якісно-нове музичне явище.

Що ж до використання народної пісні в оперній драматургії, то варто зазначити, що інтонаційна характеристика образів, особливості та стиль музичного вираження зумовлені певною ритмо-інтонаційною основою твору. Звернення до народної пісні є однією з найважливіших умов створення реалістичних образів, світоглядом та емоціями близьких до слухачів.

Розглянемо основні принципи використання народнопісенного матеріалу в драматургії опер “Украдене щастя” та “Вітрова Донька” Ю. Мейтуса. Основна функція пісні в опері – експозиційна, змалювання місця і часу дії. Таку роль виконують хорова пісня “Ой, там за горою” в “Украденому щасті” (зображення побуту гуцульського села і зав’язка трагедії Анни, Михайла й Миколи). Згадаємо першу дію опери “Вітрова Донька”, де в масовій сцені послідовно подані хорові та пісенно-аріозні епізоди: “Ой, на горі на високій”, “Кинув косу в

романець”, “Ой вишивала я промінням”, завдяки яким створюється святкова, сповнена яскравих барв картина народного побуту.

Залежно від художнього завдання композитор драматизує матеріал народної пісні. Так, в “Украденому щасті” пісня “Ой, там за горою” несе риси майбутньої трагедії (варіації сопрано остінато, напружена фригійська секунда в партії оркестру):

У створенні образної системи і конструктивного плану опери дуже важлива “драматургічна наснаженість” використаного пісенного матеріалу. Надмірне зловживання куплетно-строфічною формою призводить до вихолощення драматургічного змісту твору. Народна пісня служить основою вокальної мови названих творів. Цілком зрозуміла етимологічна природа музичного матеріалу, який вибрав композитор. У згаданих операх це твори коломийкового типу. А коломийки, як нам відомо, багатий музичний матеріал, з якого можна безперервно черпати не лише інтонаційно-мовні ідеї, а й значні драматургічні прийоми. Народно-пісенні інтонації – носії типових рис характеру національних особливостей, емоційно-психологічного змісту образу. Вокальна мова – важливий елемент оперного твору, тут якнайповніше розкривається інтонаційно-тематична майстерність композитора. В “Украденому щасті” народна пісня, точніше західноукраїнські пісенно-танцювальні мелодії, перевтілені у вокальну мову героїв.

Як приклад портретної характеристики образу за допомогою народної пісні можна навести аріозо Аннички з “Вітрової Доньки”. Цей монолог належить до типу протяжних народних пісень про жіночу долю: “Ой, там ворон на сосниці негоду віщує... Розлюбив мене коханий, серце моє чує”. Композитор драматизує звичну куплетно-строфічну форму: вводить короткі експресивні оркестрові інтерлюдії, динамізує другий куплет. Таким чином, створено справді народний, але й невіддільний від сюжету і драматургії опери образ.

У операх поряд із широким використанням народних пісень є певне коло музично-виражальних засобів, властивих специфіці оперного жанру. Йдеться про вокально-речитативні, аріозні та інструментальні мелодії. Аріозно-романсова мелодія притаманна образам Анни в “Украденому щасті”, Калинки та Іллі у “Вітровій Донці”. Певна “інструментальність” образної характеристики відчутна в “Украденому щасті” (Війт, Гурман). Тут відчувається вплив українських та російських оперних творів, зокрема музичних образів М. Лисенка, П. Чайковського.

Драма-феєрія Віктора Зубаря “Вітрова Донька” написана неримованим п’ятистопним ямбом. Незначні модифікації цього поетичного розміру не впливають на загальний характер мови п’єси. З другого боку, народнопоетична атмосфера проникає в п’єсу завдяки широкому використанню коломийок. Чергування віршованих розмірів визначає драматичний ритм і системи художніх образів. Справді, типовий для віршованої драми п’ятистопний віршований ямб властивий мові Іллі (особливо в монологіях про призначення науки); коломийковий розмір вірша якнайкраще відповідає народно-побутовим сценам, мові Аннички, Розливоди, Трикаменя та ін. Короткі, переважно хорейні, імпульсивні поспівки характеризують і світ фантастики. У складному переплетінні двох мовних сфер створюється багатоманітна перспектива для розвитку оперного сюжету. Композитор повністю зберігає в музиці особливості драматичного першоджерела.

Юлій Мейтус талановито усвідомлює чинники народно-поетичної творчості, використовуючи пісні: “Ой, стану під гаєм” та “Закувала зозуленька” в опері “Вітрова Донька”. В пісні “Закувала зозуленька” є цікавий штрих: гра світла й тіні, мажору й мінору. Мінливість, двоплановість пісні дає змогу трактувати її по-різному з погляду оперної драматургії. Не випадково коломийка стає своєрідним “узагальненням через жанр”.

Згадані пісні на початку опери розкривають перед слухачем поетичний, багатий світ дитячої піснетворчості, жваво змальовуючи образи Калинки й Аннички. Вже у вступі пісня “Закувала зозуленька” подана в драматичному викладі. В другій дії разом з цими піснями пробуджуються в душі Вітрової Доньки спогади дитинства (хор за сценою). У центральному ліричному епізоді опери *Andante espressivo* інтонації пісні “Закувала зозуленька” проходять в оркестрі та у вокальній партії героїні (“Ой, пахне цвіт, від нього я п’янію, я бачу інший світ, народжуюсь, веснію...”). На повну силу, стверджуюче звучить ця пісня в кульмінації на фіналі

опери. Слід додати, що її інтонації пов'язані з іншими активними темами опери (перетворення кохання, природи тощо). Завдяки цьому створюється струнка система інтонаційних взаємовідношень.

В опері Ю. Мейтуса “Украдене щастя” драматургічні особливості народної пісні також переосмислені. Основний мотив всієї оперної конструкції – звукокомплекс “украденого щастя” – майже не має прямих аналогій до народних зразків народного музичного мислення. Одночасно в ньому зосереджено головне: типові риси національного характеру, визначені місце й час дії. Аналізуючи оперу, бачимо, з якою повагою ставиться композитор, а разом з ним лібретист М. Рильський, до тексту драми, як вони спільно знаходять щонайменшу можливість музично розвинути і збагатити образи І. Франка. Драматургічна єдність опери досягається взаємопов'язаністю вчинків героїв і народно-поетичного тла.

У центрі опери – образ Анни, динамічний, цілеспрямований. В її трагедії, соціальна трагедія народу. Тому народна пісня і форми її музично-мовного виразу залучені до загального потоку дії, сприяють драматургічному ефекту, розкриваючи зміст опери. Пісня стає активним елементом оперної тканини, хоч сама собою як етнографічний матеріал вона мало цікавить композитора.

Пісня “Ой, там у лісі” зі завершальної картини – типовий приклад драматизації народного музичного матеріалу. По-перше, в оркестровому супроводі з'являються ритмічні ходи – короткі динамічні поспівки, в яких немовби звучить нестійкість, бентежність почуттів головних героїв. По-друге, сполошено-загрозливий характер, якого набуває пісня, відразу ж створює атмосферу передчуття трагічного кінця. І саме тепер на тлі цих народнопісенних образів найдоречніше розв'язати конфлікт. Отже, після згаданої пісні йдуть “Горілочка з куколлю”, що її виконує Микола, напружені діалоги Михайла й Миколи, адажіо Гурмана, загальна динамічна сцена і, нарешті, кульмінація драми – вбивство Гурмана. Саме в цей момент, коли Настя зі жахом промовляє: “Ой лишенько... жандар... жандар забитий...”, крізь розчинені двері з вулиці здалеку долинає спів “Ой там у лісі”.

Смисл такого використання матеріалу народної пісні позиціонується через особисту трагедію героїв та існуючий соціальний лад. Хор-народ стає головним звинувачувачем світу насильства й пригнічення.

У творчості Ю. Мейтуса фольклорні джерела переосмислюються крізь призму складної взаємодії традиційності й новаторства. В його творах народна пісенність трансформується у розгорнуту музичну форму на зразок короткої поеми, фантазії. Українська фольклорна інтонація введена до системи суспільної драматургії як її дійовий, драматичний елемент, переосмислена в могутній засіб художньої виразності.

Юлій Мейтус постійно шукає шляхи внутрішнього розроблення народнопісенного матеріалу. Для нього народна пісня – теза драматичного розвитку, з чого і розгортається розвинений симфонізм художнього мислення композитора. Це особливо відчутно простежується вже з кінця 20-х років ХХ століття, які стали для молодого митця періодом повноцінного композиторського самовияву, підґрунтям, на якому згодом розвинувся його потужний творчий потенціал.

Досвід наукових спостережень переконує, що найперспективнішою формою переосмислення фольклорних тенденцій у площині професійної композиторської практики є синтез індивідуально-лексичних стилів певних митців з досвідом попередніх поколінь, що, зрештою, і характеризує сутність національної музично-культурної спадкоємності. Зовнішні процеси й фактори можуть затьмарити основну сутність вказаних трансформацій і лише за умови збереження споконвічної першооснови вони залишаться безперервними.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов / Б. Барток ; [перевод с венгер. Г. П. Коссей]. – М. : Музыка, 1966. – 79 с.
2. Бреславец Г. Переосмыслення фольклорної традиції у творчості харківських композиторів 20-х – 30-х років ХХ століття (культурологічні аспекти) / Г. Бреславец // Вісник

- Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Музично-театральне мистецтво. – Харків : Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2012. – Вип. 12. – С. 127–131.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX века. Очерки. / Г. Головинский. – Москва : Музыка, 1981. – 279 с.
 4. Мамчур І. А. Народна пісня в драматургії опери / І. А. Мамчур // Народна творчість та етнографія. – 1977. – №1. – С. 38–43.
 5. Музичний архів М. Леонтовича / [Укл. Л. П. Корній, Е. С. Юрченко]. – К., 1999. – 115 с.
 6. Павлишин С. С. Музыка двадцатого століття: навч. посіб. / С. С. Павлишин. – Львів : БаК, 2005. – 232 с.
 7. Ржевська М. На зламі часів. Музыка Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи / М. Ржевська. – Київ : Автограф, 2005. – 352 с.
 8. Фільц Б. М. Хорові обробки українських народних пісень. Творчі принципи опрацювання пісень радянськими композиторами / Б. М. Фільц. – К. : Наукова думка, 1965. – 134 с.
 9. Щербіна І. В. Сучасна художня інтерпретація музичного фольклору в вокальному мистецтві України / І. В. Щербіна. // Таврійські студії Кримського університету культури, мистецтв і туризму. Серія: Мистецтвознавство. Сімферополь : Кримський університет культури, мистецтв і туризму. – 2012. – № 1. – С. 49–55.

REFERENCES

1. Bartok, B. (1966), *Narodnaya muzyka Vengrii i sosednikh narodov* [Folk music of Hungary and neighboring peoples], Translation from Hungarian. G. P. Kossey, Moscow, Muzyka. (in Russian).
2. Breslavets, G. (2012), Rethinking folk tradition in the creativity of Kharkiv composers of 20's – 30's of the twentieth century (cultural aspects), *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizainu i mystetstv. Serii: Muzychno-teatralne mystetstvo* [Journal of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Series: Musical and theatrical art, Kharkiv, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Vol. 12, pp. 127–131. (in Ukrainian).
3. Golovinskiy, G. (1981), *Kompozitor i fol'klor: iz opyta masterov XIX–XX veka. Ocherki* [Composer and folklore: from the experience of the masters of the XIX–XX century. Essays], Moscow, Muzyka. (in Russian).
4. Mamchur, I. A. (1977), Folk songs in opera drama, *Narodna tvorchist ta etnografii* [Folk art and ethnography], no. 1, pp. 38–43. (in Ukrainian).
5. Korniy, E. S. and Yurchenko, E. S. (1999), *Muzychnyi arkhiv M. Leontovycha* [The musical archive of M. Leontovich], Kyiv. (in Ukrainian).
6. Pavlyshyn, S. S. (2005), *Muzyka dvadtsiatoho stolittia. Navchalnyi posibnyk* [The music of the twentieth century. Tutorial], Lviv, BaK. (in Ukrainian).
7. Rzhavska, M. (2005), *Na zlami chasiv. Muzyka Naddnyprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy* [At the turn of times. Music of Dnieper Ukraine in the first third of the twentieth century in the socio-cultural context of the epoch], Kyiv, Avtograf. (in Ukrainian).
8. Filts, B. M. (1965), *Khorovi obrobky ukrainskykh narodnykh pisen. Tvorchy pryntsyipy opratsiuvannia pisen radianskymy kompozytoramy* [Choral processing of Ukrainian folk songs. Creative principles processing songs by Soviet composers], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
9. Shcherbina, I. V. (2012), Modern artistic interpretation of folk music in vocal art of Ukraine, *Tavriiski studii Krymskoho universytetu kultury, mystetstv i turyzmu. Serii: Mystetstvoznnavstvo* [Tavrian studios of Crimean University of Culture, Arts and Tourism. Series: Arts], no. 1, Simferopol, Crimean University of Culture, Arts and Tourism, pp. 49–55. (in Ukrainian).