

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 78.071.1(477):784.4:[780.616.432+78.087.68]
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-10>

Ірина МАТІЙЧИН,
orcid.org/0000-0003-2153-8689
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) iryunat65@ukr.net

Віктор ТАЛАЙЛО,
orcid.org/0009-0005-3213-0461
аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) talaylovv@gmail.com

**ФОЛЬКЛОРНІ ПАРАЛЕЛІ У ХОРОВІЙ
ТА ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ДРЕМЛЮГИ
(НА ПРИКЛАДІ ВЕСНЯНКИ «ЯГІЛ-ЯГІЛОЧКА»)**

Український пісенний фольклор є невичерпним джерелом для творчості вітчизняних композиторів. Міра його опрацювання є різною (від простеньких обробок до авторських композицій на основі фольклорних мотивів), іноді народнопісенні інтонації проявляються в творах на рівні підсвідомості, але саме прояви національного в музиці дають підстави говорити про приналежність (чи дотичність) композитора до тієї чи іншої музичної культури. Тому так важливо досліджувати фольклорні джерела композиторської творчості та особливості їх використання в музичних творах.

У творчості Миколи Дремлюги фольклорні витоки відчутні у багатьох творах, у деяких навіть є спільне народнопісенне джерело. До таких творів належить хоровий цикл «Галицька сюїта», зокрема її четверта частина, та фортепіанне «Скерцо», побудовані на основі гаївки «Ягіл-Ягілочка». Мета пропонованої статті – показати особливості опрацювань народної пісні «Ягіл-Ягілочка» Миколою Дремлюгою у хоровій та фортепіанній версії та порівняти ці версії. Для досягнення цієї мети використано музикознавчо-аналітичний та компаративістський методи дослідження.

В результаті дослідження виявлено, що обидві версії опрацювання народнопісенного джерела є художньо вартісними і самодостатніми. На основі проведеного аналізу показано, що у фортепіанному «Скерцо» М. Дремлюга опирався на вже напрацьовану ним колись хорову версію «Ягіл-Ягілочки», яка за життя композитора не була надрукована. В обох версіях автор застосував подібні композиційні прийоми і виразові засоби, проте створив різні музичні твори, враховуючи специфіку виконавського колективу (мішаного хору) чи інструменту (фортепіано), для якого вони призначалися. У написаному в зрілому віці «Скерцо» опрацьовані М. Дремлюгою народнопісенні мотиви «Ягіл-Ягілочки» вилилися в більш чітку і лаконічну форму, ніж у хоровій версії. Композитор творчо переосмислив адаптовані в хоровому опрацюванні музичні ідеї, застосувавши у фортепіанному творі ті з них, які надавалися для інструментального втілення, та доповнивши новими, властивими саме фортепіанному викладу музичної тканини.

Ключові слова: Микола Дремлюга, фольклорні джерела, «Ягіл-ягілочка», хорова обробка, фортепіанне «Скерцо».

Iryna MATIYCHYN,
orcid.org/0000-0003-2153-8689
Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts
Drohobych State Pedagogical University of Ivan Franko
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) iryunam65@ukr.net

Viktor TALAILO,

orcid.org/0009-0005-3213-0461

*Postgraduate Student at the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts
Drohobych State Pedagogical University of Ivan Franko
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) talaylovv@gmail.com*

FOLKLORE PARALLELS IN MYKOLA DREMLIUHA'S CHORAL AND PIANO COMPOSITIONS (ON THE EXAMPLE OF THE YAHIL-YAHILOCHKA VESNIANKA)

Ukrainian folk songs are an endless source of inspiration for Ukrainian composers. The degree of elaboration on them differs (from simple arrangements to original compositions based on folk motifs). Sometimes folk song intonations appear in works at the subconscious level, but manifestations of the national spirit in music give us grounds to speak about the composer's belonging (or affinity) to a particular musical culture. This is why it is important to study the folk sources of the composer's oeuvre and the peculiarities of their use in his musical pieces.

The folk sources are perceptible in many works composed by Mykola Dremliuha. Some of them originated from the same folk song. Such works include the "Halychian Suite" choral cycle, in particular its fourth part, and the "Scherzo" piano composition based on the the Yahil-Yahilochka haivka. The proposed paper aims to show the features of the musical arrangement of the Yahil-Yahilochka folk song by Mykola Dremliuha in the choral and piano versions and to compare these versions. To achieve this goal, the methods of music analysis and comparative research were used.

In the course of the research, it was found that both versions of the arrangement of the folk song source are artistically valuable and self-sufficient. Based on the analysis, it is shown that in his piano composition "Scherzo" M. Dremliuha relied on the choral version of "Yahil-Yahilochka" that had been arranged by him, but was not published during the composer's lifetime. In both versions, the author used similar compositional techniques and means of expression, but created different musical works, taking into account the specifics of the performing group (mixed choir) or instrument (piano) for which they were intended. In the "Scherzo" composed in his mature age, the folk song motifs of "Yahil-Yahilochka" arranged by M. Dremliuha were expressed in a clearer and more concise form than in the choral version. The composer creatively rethought the musical ideas adapted in the choral arrangement, using those of them that were intended for instrumental performance in the piano work, and supplementing them with new ones, characteristic of the piano presentation of the musical texture.

Key words: *Mykola Dremliuha, folk sources, "Yahil-Yahilochka," choral arrangement, "Scherzo" piano composition.*

Постановка проблеми. Український пісенний фольклор є невичерпним джерелом для творчості вітчизняних композиторів. Міра його опрацювання є різною (від простеньких обробок до авторських композицій на основі фольклорних мотивів), іноді народнопісенні інтонації проявляються в творах на рівні підсвідомості, але саме прояви національного в музиці дають підстави говорити про приналежність (чи дотичність) композитора до тієї чи іншої музичної культури. Тому так важливо досліджувати фольклорні джерела композиторської творчості та особливості їх використання в музичних творах.

Аналіз досліджень. Музикознавча спадщина, присвячена вивченню фольклорних джерел музичної творчості, доволі багата, тому назвемо тільки основні сучасні розвідки. Генезу та сучасні тенденції розвитку української музичної мови показав у своїх працях О. Козаренко. Феноменологію музичної обробки на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX–XX ст. досліджувала І. Коновалова. Міри і критерії опрацювання фольклору в композиторській творчості вивчала В. Данилець. Розвиток неофольклоризму у музич-

ному мистецтві дослідила О. Дерев'янченко. Категорію національного в музиці українських композиторів розглядали О. Протопопова, М. Ржевська, С. Садовенко та ін. Щодо творчості М. Дремлюги, то вияви у ній фольклорних впливів відзначали О. Олексієнко, О. Ніколенко (зокрема в бандурному репертуарі), схвальну рецензію на обробки народних пісень написав В. Кирейко, високо оцінила цикл хорових обробок «Галицька сюїта» І. Матійчин. У пропонованій статті розглянуто фольклорні паралелі у хоровій та фортепіанній творчості композитора.

Мета статті – показати особливості опрацювань народної пісні «Ягіл-Ягілочка» Миколою Дремлюгою у хоровій та фортепіанній версії, порівняти їх.

Виклад основного матеріалу. Народна пісня «Ягіл-ягілочка» належить до кругових танків весняного циклу з широким ареалом побутування на українських землях. Народномузична форма веснянки (гаївки) – чотирирядкова строфа гетероритмічної будови (6+6//7+7) із суміжним римуванням сегментів-віршів. Структурна формула фраз властива народним хороводним пісня із

подвоєною періодичністю: $aabb_1$ (питання-відповідь), типовою рисою яких є розташування мелодичної вершини (в «Ягілочці» вона повторена шість разів) у першій половині побудови. Якщо тут утверджується доміантовий тон на вершині, то у другій половині він є нижньою точкою мелодії, позначивши таким чином октавний діапазон її охоплення. Контур мелодичного малюнка симетричний: дві випуклі хвильки першого речення урівноважуються двома увігнутими хвильками другого. Танцювальна природа метроритму виявляється у синкопованості ритмоформул та легкості тридольного розміру (3/8). Характерною особливістю метроритмічної організації є тритактова структура мелодичних фраз, які, сумуючись у строфи, вкладаються у дванадцятитактовий період.

«Ягіл-ягілочка» є у фольклорних записих М. Лисенка (Гайдай, 2013: 165), К. Квітки (Квітка, 2005: 41), Дніпрові Чайки (Дей, 1974: 13) та ін. Значення слова «ягілочка» незрозуміле сучасним українцям, але за звучанням (я – гілочка) воно може вказувати на анімістичний світогляд наших предків, дотичних до створення і поширення цієї пісні.

На відображення у пісні дохристиянського обожнювання природи, втіленого у персоніфікації її явищ, міфологічних уявлень про неї звертає увагу і Л. Козар: «Тут уособлено образ ягілочки, яку уявляли у вигляді дівчини. Можна здогадуватися, що коло дівчат символізує сонце, а дівчина-ягілочка всередині – весну, що прокинулася від сну» (Козар, 2012: 45). Дослідниця слушно зауважує змістову близькість гаївки до інших подібних: «Подоляночки», «Білоданчика». А фольклорист О. Дей зазначає, що «Ягілочка» належить до веснянок, близькі паралелі до яких можна знайти у чеському, словацькому, моравському обрядовому фольклорі (Дей, 1963).

Обробки «Ягілочки» зустрічаємо у творчості багатьох українських композиторів, зокрема у Ф. Колесси, Я. Степового, О. Кошиця, В. Барвінського, І. Берковича, М. Ластовецького. У симфонічному опрацюванні вона входить до сюїти М. Вериківського «Веснянки» (III ч.). Микола Дремлюга свого часу також долучився до цього грона композиторів, включивши хорову обробку «Ягілочки» до циклу «Галицька сюїта» (1941), а згодом створивши на її тему своє знамените фортепіанне «Скерцо» (1953–54).

«Ягілочка» є найбільш розлогою обробкою «Галицької сюїти», своєрідною кульмінацією циклу. Філігранна обробка М. Дремлюги (Allegro giocoso, a-moll) написана у куплетно-варіант-

ній формі з ознаками тричастинності у змішаному хоровому викладі (гомофонно-гармонічні фрагменти поєднуються із поліфонічними підголоскового чи контрастного типу)» (Матійчин, 2024: 62). За структурою куплет здебільшого повторює форму строфи народнопісенного джерела – 12-тактовий період.

Перший куплет у трактуванні М. Дремлюги передбачений для прозорого виконання на *pp* жіночими голосами. Ніжна мелодія, у першому низхідному мотиві прикрашена барвами гуцульського ладу (підвищений IV ступінь), звучить у верхньому голосі (сопрано), а альти у першому реченні закритим ротом супроводжують її довгими нотами, надаючи мінорному ладу різних відтінків (натуральний мінор змінюється на гармонічний). У другому реченні альти доповнюють мелодію синкопованим підголоском, який своїми м'якими обрисами (синкопи пом'якшені розспівуванням складів першої долі) надає плавної танцювальності музичній тканині.

У другому куплеті (*p*) підвищений IV ступінь закріплюється в низхідних мотивах першого речення мелодії. У другому реченні два однакові мотиви мелодії звучать по різному: то з підвищеним VII ступенем, то з натуральним. Альти, ділячись на два голоси, гармонічно підтримують мелодію, додаючи їй барв допоміжними та прохідними хроматизмами. Тенор долучається до жіночих голосів, протягом усього куплету утримуючи органним пунктом на *portando* основний тон ля-мінору.

У третьому куплеті при посиленій динаміці (*mf*) тенори тимчасово перебирають на себе провідну роль, співаючи мелодію у дещо іншому вигляді. Жіночі голоси у першому реченні створюють мелодично-гармонічну арку над партією тенора. У другому реченні мелодія повертається у верхній голос із різнобарвленими мотивами (натуральний / гармонічний мінор). Басова партія лінійно долучається у другому реченні третього куплету, на її фоні в інших голосах почергово виринають хвильки прикрас-тріолей, малюючи звуковий віночок (відповідно співаному тексту «квіточки набирала, віночок заплітала») (Матійчин, 2024: 62).

У четвертому куплеті активне перше речення звучить на *ff*, перші долі тактів акцентовані. Паралельні мелодичні лінії (у терцію) розширюють музичний простір твору – звучать у крайніх голосах. Середні голоси гармонічно заповнюють звуковий проміжок, відчеканюючи текст пісні. Друге речення дещо послаблює динамічну напругу (*mf*), на короткий час повертаючи ліричний характер,

але завершується речення розширенням-доповненням із поступовим наростанням динаміки до *ff*, що позначає першу кульмінацію твору. «Наприкінці другого речення (в якому такими ж хвилями, як і у третьому куплеті, відтворено бурління річки на словах «Ой піду до Дунаю») у каденції звучить малий мажорний септакорд, який можна трактувати як D_7 до G -dur, або як IV_7 з підвищеним VI ступенем (барва дорійського мінору), з наступним розв'язанням у тоніку основної тональності. Проте завершує куплет вигук «Гей!» акордом, який є несподіваним переходом (тризвучком VI ступеня) до нової тональності» (Матійчин, 2024: 62).

Середня частина (розробка) починається у тональності E -dur з авторським позначенням темпу – *Un poco meno mosso*. Проте темп, динаміка, акцентуація, характер загалом – все тут стрімко змінюється. Уся середня частина побудована на обігруванні тематичних зерен мелодії і композиційно «подібна на мозаїку, що складається з контрастних фрагментів, створених на основі розвитку тематичного матеріалу. При втраті структурної симетрії періодів організуючим елементом стають подібні між собою кульмінаційні вершини, до яких спрямовується розвиток окремих фрагментів побудови (такти 60, 85, 93). Визначальною кульмінацією розробки стає остання хвиля її розвитку, побудована на гармонічному накладанні-нанизуванні хорових партій (з використанням поділу партії басів) з викарбовуванням-утвердженням ключових слів гайки «Ягіл, Ягілочка» (Матійчин, 2024: 62).

Коротка шеститактова зв'язка на *p* із кристалізацією в альтовій партії трохи змінених мотивів мелодії і поступовим прискоренням темпу веде до своєрідної репризи хорового твору, у якій зберігаються риси розробки мелодичного матеріалу. Структурна чіткість, як і основна тональність, остаточно утверджуються аж у останньому куплеті обробки, який майже повторює музичний матеріал четвертого куплету з несподіваним завершенням (малий мажорний септакорд IV ступеня дорійського мінору переходить у тонічний тризвук a -moll), а поетичний текст – із третього куплету («Ягіл, Ягілочка, Ягілова дочка, квіточки набирала, віночок заплітала»). Проведення цього куплету на *ff* з акцентуванням перших долей такту, прикінцевим розширенням темпу і динамічним наростанням веде до останньої кульмінації композиції, фінальне проведення теми звучить як гімн весні, життєдайній силі природи (Матійчин, 2024: 62).

На тему «Ягілочки» у 1953–54 роках М. Дремлюга пише фортепіанне «Скерцо», вперше над-

руковане 1954 року в навчальному посібнику для 5 класу ДМШ «Педагогічний репертуар для фортепіано» (Дремлюга, 1954: 14–19). Розглянемо детальніше це опрацювання, порівнюючи його із розглянутою вище хоровою версією пісні. У «Скерцо» тричастинність форми набуває більш виразних рис, зберігаючи при цьому варіаційність як метод розвитку мелодичного матеріалу пісні.

Короткий вступ трьома барвистими низхідними акордами на *sff* ($VI_{\#3m7}$, $II_{3/4}$, неповний D_7) у тому ж ля-мінорі, в якій написана хорова обробка, передує презентації теми. Її перше проведення (форма періоду) близьке за звучанням до жіночого двоголосся: виклад музичного матеріалу у скрипковому ключі, прозора фактура, відповідна жіночим голосам теситура, плавне голосоведення. Якщо мелодична лінія правої руки майже співпадає із сопрановою партією хорової версії, то підголосок лівої руки не дублює партію альтів, а доповнює мелодію хвилеподібними мотивами, які складаються із рівномірних чергувань четвертних нот, що своїм рухом по ступенях мелодичного мінору змальовують обриси підголоска, та статичної восьмої ноти на доміантовому тоні, а наприкінці періоду – з почергових імітаційних проведень мелодичних зворотів верхнього голосу.

При збереженні улюбленого прийому М. Дремлюги – зміни-співставлення ладового забарвлення однакових мотивів, застосування їх у фортепіанному «Скерцо» трохи змінене: не у першому реченні, як у хоровій версії, а у другому. Тож, якщо в «Скерцо» перше речення подається у мелодичному мінорі (з відгомоном гуцульського ладу в мелодії), то у другому за рахунок зміни забарвлення мотивів звучить то гармонічний мінор, то натуральний. Родзинкою першого проведення теми є використання різних штрихів та акцентів, причому у мелодії повторні мотиви в обох реченнях подаються із різним ритмічним трактуванням: за першим разом тритакт мелодії завершується гострою (акцентованою) синкопою, а за другим – опорою на першу долю. Всі ці зміни застосовуються композитором ніби граючись: легкість, політність мелодики, танцювальна метроритмічна основа і варіантність ладового забарвлення та ритмічного впорядкування подібних мотивів надають музиці веселого, жартівливого характеру.

При другому проведенні теми (форма періоду) включається нижній третій голос, який веде основну мелодію у першому реченні, середній голос утримує тоніку, а верхній – окреслює м'які мелодичні хвилі підголоска. Варто зауважити, що перший тритакт основної мелодії у нижньому голосі зазнає незначних ритмо-інтонаційних змін

у 2–3 тактах, а загалом фактура другого проведення теми у «Скерцо» майже тотожна третьому проведенню теми (третьому куплету) у хоровій версії «Ягілочки». У другому реченні на сильних долях вже звучить чотириголосся (в хоровій версії додається бас), а гра натурального і гармонічного мінору та імітаційне чергування яскравого тематичного зерна-мотиву перекидає арку до відповідного фрагменту із першого періоду «Скерцо».

Фактура першого речення третього проведення теми практично збігається із чотириголоссям відповідного (четвертого) фрагменту хорової версії «Ягілочки» (різниця тільки в статиці середніх голосів, які у фортепіанній версії створюють фон терцієвій вторі крайніх голосів, а у хоровій версії карбуванням слів «Ягіл, ягілочка» підсилюють пружність метроритму народної пісні). Натомість друге речення цього фрагменту «Скерцо» майже буквально повторює друге речення попереднього (другого) проведення теми фортепіанної версії, але розширюється барвисто гармонізованим 10-тактовим доповненням: D_7 , G_7 , C , F , $H^3_{/4}$ (DD_7), E_7 (D_7), a , d , a .

Середня частина розвивального типу починається зі зміною тональності – модуляція до мажорної домінанти (a -moll – E -dur). Перший період (*Meno mosso piu cantabile*, 10 тактів) вирізняється згладженою, спрощеною ритмікою (рух здебільшого восьмими нотами), переважанням штриха *legato* (рух паралельними терціями (секстами) крайніх голосів при гармонічному доповненні стоячими нотами в середньому). Мелодичний контур повністю збігається із початком середньої частини хорового викладу, хоча там задіяні тільки нижні, чоловічі голоси, здебільшого в унісон.

Другий період (*Piu mosso*, 18 тактів) також подібний на відповідний фрагмент у хоровому викладі, початковий мотив мелодії рухається секвентними хвилями, але якщо в хоровій обробці опорними звуками вони окреслюють зигзаг (II, IV, III, V, IV), то у фортепіанному творі підносяться висхідною лінією по секундах і терціях (II, III, V, VI, I, III), утворюючи в гармонії ланцюг септакордів/нонакордів: $D_9 \rightarrow E$ -dur, VI_2 , $D_9 \rightarrow a$ -moll, II_2 (E -dur), $D^3_{/4} \rightarrow F$ -dur, $D_9 \rightarrow a$ -moll.

Так, на відміну від хорової версії, у третьому періоді середини відбувається повернення в основну тональність a -moll, в якій знову виразно звучить тема «Ягілочки», вибагливо змінюючи мелодичний контур та ладове забарвлення у другому тритакті. Звучання теми супроводжує хроматичний низхідний підголосок, що рухається від верхньої тоніки до квінти сильними долями тактів. Ліва рука у цей час гострим штрихом про-

водить дві низхідні ланки арпеджіо з короткими, пом'якшеними легато, висхідними зв'язками. Друге речення теми (b), почавшись звично, при повторенні зміненого мотиву в басовому ключі переходить у 4-тактовий висхідний пасаж, що призводить до розширення періоду (3+3+3+5). Заданий пасажем рух шістнадцятими нотами продовжується і у 8-тактовій зв'язці, що сполучає середину із репризою. Ліва рука веде низхідну лінію витриманими хроматизованими інтервалами (терції, кварта) по сильних долях, а права заповнює проміжки між ними хвильками мелізмів-прикрас. Зупинившись наприкінці зв'язки на домінантовій гармонії, висхідним зворотом по ступенях мелодичного мінору музика веде нас до синтетичної репризи, яка, використовуючи фрагментами пришвидшену моторику, введена наприкінці середньої частини, влітає її у первісну мелодію «Ягілочки».

У Tempo I розпочинається третя частина і, як і на початку твору, звучить прозоре двоголосся. Завуальована прикрасами тема підтримується низхідним арпеджіо по звуках основних тризвуків. Подібності із музичним матеріалом першого проведення теми (I част.) додає повторюваність останньої восьмої в кожній низхідній ланці арпеджіо (на початку – домінантового тону, у репризі – основного), а також використання теситури скрипкового ключа. Друге речення у правій руці (мелодія) звучить, як і на початку твору, а ліва рука у цей час опускається в зону басового ключа, дзеркально до попереднього фрагменту граючи висхідні ланки арпеджіо з опорою на основному тоні.

При другому проведенні, як і в I частині (триголосся), мелодія провадиться лівою рукою у теноровій теситурі, доповнена/видозмінена перекличками пасажів у середньому та нижньому голосах, зберігається і верхній прохальний підголосок. Друге речення другого проведення теми майже ідентичне другому реченню на початку репризи, але опорні звуки висхідного арпеджіо тепер не статичні, а рухаються по секундах вниз від тоніки до субдомінанти. Завершує репризу 10-тактове доповнення, близьке кінцівці I частини, але з несподіваним останнім дисонуючим акордом – $IV_{\#zm7}$, що при енгармонічній заміні дає $VI_{\#zm7}$ – перший акорд вступу.

Кода «Скерцо» складається із двох контрастних за динамікою та темпом фрагментів: спочатку (*Meno mosso*) початкова фраза теми Ягілочки звучить тихо у правій руці, потім – у лівій (7 тактів), а далі (*Presto*) на фортісімо у високому регістрі на фоні розкладеного тонічного тризвука звучить

тільки перше зерно мелодії, яке ніби закручується по колу. Завершується твір низкою життєствердних акордів на *sff* (VI_{#3m7}, II_{3/4}, D₇, T) з використанням різних регістрів, які, не рахуючи останнього розв'язання у тоніку, перекидають арку до початку твору. Так музичними засобами утверджується ідея річного кола з періодичними підйомами і спадами, пробудженням природи весною і засинанням узимку, з циклічністю людського буття.

Висновки. Можемо з певністю стверджувати, що у фортепіанному «Скерцо» М. Дремлюга опирався на вже напрацьовану ним колись хорову версію «Ягілочки», яка за життя композитора не була надрукована. В обох версіях автор застосував

подібні композиційні прийоми і виразові засоби, проте створив різні музичні твори, враховуючи специфіку виконавського колективу (мішаного хору) чи інструменту (фортепіано), для якого вони призначалися. У написаному в зрілому віці «Скерцо» опрацьовані М. Дремлюгою народнописанні мотиви «Ягілочки» вилилися в більш чітку і лаконічну форму, ніж у хоровій версії. Композитор творчо переосмислив адаптовані в хоровому опрацьованні музичні ідеї, застосувавши у фортепіанному творі ті з них, які надавалися для інструментального втілення, та доповнивши новими, властивими саме фортепіанному викладу музичної тканини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гайдай М. Українські народні мелодії в невиданих записах Миколи Лисенка. *Студії мистецтвознавчі*. 2013. Ч. 3-4. С. 160–172.
2. Дремлюга М. Скерцо. *Педагогічний репертуар для фортепіано*. V клас. Вип. 12. Київ: Мистецтво, 1954. С. 14–19.
3. Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1963 / Упор., передмова і примітки О. І. Дея. 671 с. URL: <https://proridne.com/content/%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8/%D0%86%D0%B3%D1%80%D0%B8%20%D1%82%D0%B0%20%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%BD%D1%96/#m03> (дата звернення 01.08.24).
4. Київ: Музична Україна, 1974. 215 с.

REFERENCES

1. Haidai M. (2013) Ukrainski narodni melodii v nevydanykh zapysakh Mykoly Lysenka. [Ukrainian folk melodies in Mykola Lysenko's unpublished recordings] *Studii mystetstvoznachchi*. 3-4. 160-172. [in Ukrainian].
2. Dremliuha M. (1954) Skertso. *Pedahohichnyi repertuar dlia fortepiano*. V klas. Scherzo. [Pedagogical repertoire for piano. Grade 5], 12. 14-19. [in Ukrainian].
3. Ihry ta pisni (1963) Vesnianolitnia poeziiia trudovoho roku. [Games and songs. Spring and summer poetry of the working year] / Upor., peredmova i prymitky O. I. Deya / References, preface and notes by O. I. Dey, 671. [in Ukrainian].
4. Kvitka K. V. (2005) Ukrainski narodni melodii. Ch. 3/ Uporyad. ta red. A. I. Ivanytskoho: naukove vydannia [Ukrainian folk melodies/ Compiled and edited by A. I. Ivanytsky]: scientific edition, 3. 480. [in Ukrainian].
5. Kozar L. (2012) Vesniana obriadovist u vydanni B. Hrinchenka «Etnohrafichni materialy, zibrani v Chernihivskii ta susidnikh z neiu huberniiakh»: dokhrystyianski viruvannia i suchasni kontekst. [Spring rituals in B. Hrinchenko's edition "Ethnographic materials, collected in Chernihiv and neighboring provinces": pre-Christian beliefs and modern context]. *Mifolohiia i folklor*; 1. 44-59. [in Ukrainian].
6. Matychyn I. (2024) «Halytska siuita» Mykoly Dremliuhy – nevidomyi pochatok yoho khorovoi tvorchoosti. ["Halychian Suite" by Mykola Dremliuha – the unknown beginning of his choral work]. *Slobozhanski mystetski studii*, 2 (05). 59-63. [in Ukrainian].
7. (1974) Narodni pisni z holosu Dniprovoyi Chayky ta v yiyi zapysakh / Uporyad. ta prymitky O. I. Dey, V. H. Pinchuk [Folk songs performed and recorded by Dniprova Chaika / Compiled and notes by O. I. Dey, V. H. Pinchuk]. 215. [in Ukrainian].