

УДК 78.071.1(477):784.4.087.68  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-3-9>

**Наталія СИНКЕВИЧ,**  
orcid.org/0000-0002-9576-2387  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри методики музичного виховання і диригування  
Інституту музичного мистецтва  
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка  
(Дрогобич, Львівська область, Україна) [synkewych@ukr.net](mailto:synkewych@ukr.net)

## НАРОДНОПІСЕННА СПАДЩИНА ІЗ ЗАПИСІВ ІВАНА ФРАНКА В ХОРОВОМУ ДОРОБКУ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

Розглянуто стилістику шести композицій М. Ластовецького для мішаного й чоловічого хорів, заснованих на народних мелодіях із записів І. Франка. Названа частина хорового доробку сучасного композитора досі не досліджувалася. Наголошено на кореляції першоджерел і їхнього оформлення в ракурсах образного змісту, способів розгортання матеріалу, архітектоніки тощо. Особливу увагу звернено на споріднення засобів індивідуальної музичної мови композитора з «інтонаційним словником» народнопісенної спадщини та на способи «осучаснення» фольклорних джерел. Мета статті полягає у висвітленні особливостей авторсько-творчого підходу до хорових опрацювань народних пісень із записів І. Франка.

Ці особливості проявилися в синтезі різноманітних фактурних модусів і перевазі варіантно-варіаційної куплетної форми. Оригінали зазнали оправданого з художнього боку переструктурування, а саме повторів або редукації куплетів, рядків, синтагм. Опрацюванням притаманна хорова театралізація: вжито засоби персоніфікації, діалогічного чергування та фактурного взаємообміну партій, залучення солістів, парамузичних додатків. Особливістю ладо-гармонічної сфери є опора на народнопісенну музичну мову й водночас її насичення «терпкими» дисонансовими співзвуччями із постмодерного стильового арсеналу. Загалом необхідно відзначити своєрідність авторизації (творчого «присвоєння») пісеннофольклорних зразків, здійсненої композитором на основі ґрунтовних знань, художнього досвіду та самобутньої майстерності. Творчий підхід М. Ластовецького репрезентується сумою складових його індивідуального письма, в якому переосмислено крапці надбання всього масиву української хорової музики (народної і авторської). Шість хорів стали достойним внеском до музичної Франкіани, що черговий раз переконує у невичерпності інтерпретаційних ресурсів різнобічних надбань національного генія.

**Ключові слова:** пісенні записи І. Франка, хорова музика М. Ластовецького, композитор, хор, фольклор, опрацювання.

**Natalia SYNKEVYCH,**  
orcid.org/0000-0002-9576-2387  
Candidate of Art History,  
Associate Professor at the Department of Music Education and Conducting  
Institute of Music Art of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University  
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) [synkewych@ukr.net](mailto:synkewych@ukr.net)

## FOLK SONGS HERITAGE RECORDED BY IVAN FRANKO IN MYKOLA LASTOVETSKY'S CHORAL WORKS

The article considers the stylistics of six compositions by Mykola Lastovetsky for mixed and male choirs, based on folk songs recorded by Ivan Franko. This part of the modern composer's choral work has not been studied yet. The correlation of primary sources with their design in the perspectives of figurative content, methods of material deployment, architectonics etc. are emphasized. Particular attention is paid to the affinity between the means of the composer's individual musical language and the intonation miscellany of folk songs heritage, as well as the ways of folklore sources 'modernization'. The purpose of the article is to highlight the features of the author's creative approach to choral arrangements of the folk songs, verbally recorded by Ivan Franko.

These features are revealed in the synthesis of various textural modes and the predominance of multivariate verse form. The originals underwent a justified artistic restructuration, namely, by repetition or reduction of verses, lines, syntagmata. Musical processings are characterized by choral dramatization: means of figurative personification, dialogical alternation and textual exchange of parties (voicings), soloists' involvement, and paramusical applications are used. The peculiarity of the harmonic component is the reliance on the folklore musical language, while it is saturated with 'racy' dissonant chords from the postmodern stylistic arsenal. In general, it is necessary to note the originality of the authorization (creative 'assignment') of folk music samples, made by the composer on the basis of his thorough

*knowledge, artistic experience and original skill. Mykola Lastovetsky's creative approach is represented by the sum of the components of his individual music writing, in which the best achievements in the rich miscellany of the Ukrainian choral music (folk and authorized) are reconsidered. The six choirs have become a worthy contribution to the musical heritage textually recorded by Ivan Franko, hence the inexhaustibility of the interpretive resources among diverse achievements of the national genius is proved once again.*

**Key words:** I. Franko's textual song recordings, M. Lastovetsky's choral music, composer, choir, folklore, arrangement.

**Постановка проблеми.** Постать, спадщина й діяльність титана думки Івана Франка продовжує приваблювати увагу композиторів й інших митців, а також дослідників. Адже його життєтворчість – незмірний універсум, актуальний у всі часи. Хорова музика Миколи Ластовецького на слова Франка-поета достойно влилася в річище національних надбань, започатковане ще за його життя наприкінці XIX століття М. Лисенком, С. Воробкевичем, О. Нижанківським та іншими митцями. Та якщо внесок М. Ластовецького до хорової Франкіани вже знаходив наукове висвітлення, то хорові опрацювання пісенного фольклору із записів Франка ще не потрапляли в поле зору музикознавців. Звідси впливає актуальність статті.

**Аналіз досліджень.** Хорові надбання М. Ластовецького досліджували С. Дацюк, З. Ластовецька-Соланська, Н. Мойсеєнко, Р. Сов'як і інші. Окремі хорові твори композитора на слова І. Франка вивчали І. Бермес (Бермес, 2016; 2014), Л. Ластовецька (Ластовецька, 2020), Л. Немцова (Немцова, 2017). Та до цілісного аналізу опрацювань композитором народних мелодій із записів І. Франка для хору музикознавці досі не зверталися.

**Мета статті** – виявлення особливостей авторсько-творчого підходу до хорових опрацювань народних пісень із записів І. Франка.

**Виклад основного матеріалу.** Любов до пісні стала «єдиним віном», узятим, за художньо-поетичним визнанням Франка, з батьківської хати й пронесеними «красою єдиною» через усю тернисту життєву дорогу (Франко, 1976: 74). Зачарований маминою піснею з дитинства, він збирав і досліджував фольклор від юних років, черпав із пісенної скарбниці свого народу як поет і письменник, науковець і трибун. Пісенними образами й символами пройняті не лише його поезія, проза чи драми, а й спеціальні наукові праці та епістолярій. Відомо, що Франко сам був талановитим носієм автохтонного фольклору, з його голосу записували пісенні взірці Галичини М. Лисенко, Климент Квітка, Філарет Колесса. До речі, як згадував Станіслав Людкевич, Лисенко адресував галичанам такі свої слова: «У вас (тобто в галицьких українців) Франка мало цінують і не розуміють його. Ніхто другий так не знає духу української народної мови і духу української народної пісні, як Франко» (Людкевич, 1999: 272).

1946 року Ф. Колесса видав у Львові брошуру з нотним додатком «Улюблені українські народні пісні Івана Франка» (перевидану 1966 р.), куди ввійшла лише частина цієї його спадщини, винесена, за словами упорядника, переважно з Нагуєвич, із Дрогобича й околиць, а також із Гуцульщини (поодинокі мелодії з Рогатина, Ходорова та Жовківщини) (Колесса, 1966: 16–17). Збірку склали 5 пісень, записаних від Франка М. Лисенком, 31 К. Квіткою, з 30-ти, записаних Ф. Колессою, збереглося лише 8. Крім того, подано 9 пісенних текстів із записів самого Франка (мелодії до них узяті з інших варіантів О. Кольберга, І. Колесси та Ф. Колесси з тими самими текстами) (Колесса, 1966: 16). Завдяки О. Дею, 1966 року вийшла у світ книжка «Народні пісні в записах Івана Франка» (Людкевич, 1999), в якій фольклорні мелодії із текстами систематизовані за жанрами. 1981 року з'явилося видання «Спілкування митців з народною поезією» О. Дея, де подано ще кілька невідомих до того часу Франкових записів пісень і коломийок (Дея, 1981: 17).

М. Ластовецький користувався мелодіями, записаними як самим Франком, так і зафіксованими з його голосу іншими фольклористами. У своїй роботі композитор продовжив кращі традиції львівської школи, представлені, зокрема, в хоровій спадщині С. Людкевича та М. Колесси. Першим настанови М. Лисенка в цій царині перейняв у Галичині Ф. Колесса й давав власні творчі приклади їхнього засвоєння. Основні принципи, якими керувалися майстри хорового письма регіону у власних інтерпретаціях фольклору, впливали з розуміння його як безцінної скарбниці для творчого переосмислення. Ці принципи полягали в збереженні образно-художньої концепції та змістовності першоджерел, жанрово-стильової відповідності до них та у виясненні своєрідності інтонацій, ритмів і ладових барв кожного зразка. С. Людкевич, зокрема, дотримувався слушного підкреслення Франком того, що українська народна пісня «це вже не примітивний матеріал музичний, а, здебільша, високоартистичний, художній твір, у якому тільки треба музикам доглянути властиві їй характер і обличчя» (Лисенко, 2004: 271). Микола Колесса, за його словами, прагнув «передати те, про що співається в пісні, дати запах пісні, її картину» (Зіньків, Шевчук, 1993: 130).

Творчий підхід М. Ластовецького репрезентується сумою складових його індивідуального письма, в якому переосмислено кращі надбання всього масиву української хорової музики (народної і авторської). Авторської – кризь призму неофольклорної стилістики з постмодерними напластуваннями. Це помітно вже в пісні «На городі біла глина». Ремарка *Allegro scherzando* підкреслює жартівливий характер композиції для мішаного хору. Перший куплет має тричастинну будову. Фактурно тотожні крайні фрази, складені з акцентованих половинних квінт зі словами «на городі!» (чоловічі голоси) й *divisi* остинатних вісімок із повтореним двічі «на городі біла глина, стоїть козак як калина» (жіночі голоси), відрізняються дзеркально-симетричним оберненням у тембрально-функційному сенсі. Надалі ці остинато, у різних фактурно-артикуляційних відмінах, перетворюються на приспиви. У середині пісенна тема експонується унісономі чоловічих партій (збережено п'ятитактову структуру автентичної мелодії з перемінним метром) і супроводиться тою ж жіночою скоромовкою на піано. Значно коротший другий куплет розпочинається відразу з ідентичного попередньому тематичного викладу в жіночих голосах, відповідно – зі супроводом тенорів і басів.

У третьому куплеті альтова тема доповнюється контрапунктом сопрано. Прикінцевий вигук «Ой-ой-ой!» стає інваріантною ланкою для його додаткових фактурно-ритмічних і тембральних проведень-варіацій (тут і надалі), число яких теж варіюється. Тема з четвертого куплету у виконанні чоловічих голосів поступово набуває контрастно-поліфонічних прикмет. У п'ятому куплеті вона має інверсійний виклад в альтовому соло на фортісімо, на тлі двох мотивів-вигуків «Ой-ой-ой!» у сопрано. І це логічний хід, що посилює експресію звернення-вимоги дівчини до матері, щоби віддала її заміж за козака. Повторення теми звучить у контрастно-поліфонічному п'ятиголосі (з *divisi* тенорів), де відбувається не тільки нашарування вигуків і остинатно-стакатних мотивів, а й неспівпадіння словесних рядів жіночих і чоловічих партій.

Маркований зміною темпу шостий куплет (*Meno mosso*) вирізняється появою теми в басах із теноровим протискладом, до якого із запізненням (канонічна імітація) приєднуються жіночі партії. Далі запроваджено додатковий вставний епізод *Allegro vivo*, побудований на звертаннях дівчини «Ой, мамуню, не гай мене, за козака віддай мене!» в послідовному нарощуванні гучності. Ці слова мотивно накладаються на синкоповано-терцеві «Ой-ой-ой!» у семиголосому викладі, куди вплетено різні остинатно-фактурні формули, паузи, тональні

зіставлення-транспозиції, розщеплені щаблі. Останнє звертання дівчини прикметне акордово-гармонічними зсувами донизу й вгору півтонами.

Прикінцеве *Meno mosso* з текстом першого куплету пісні сприймається як скорочена реприза, за якою слідує кода *Allegro vivo* (фортісімо). Вона зіткана зі суцільних остинато «Ой-ой-ой!» усіх розділених партій і позначена гармонічним «мерехтінням» акордових вертикалей. Доповненням-крапкою служить останній такт (*fff*), де застосовано позамузичний прийом (за авторським побажанням, це «дуже гучні „атональні” вигуки розмовного характеру»).

Опрацювання «Ой коло млина шумить дубина» (*Moderato con moto*) для мішаного хору оформлено як діалог козака з дівчиною в оточенні природи. Вступна тоніка у виконанні морморандо тенорів розділяється на дві лінії: тонічний органний пункт у п'ятому такті переходить на сьомий ввідний щабель, нижня лінія опускається до квінтового тону. На цьому тлі вступає басова тема, так само зазнаючи розділення: верхній голос продовжує тему, нижній є протискладом на морморандо.

Другий куплет проводиться в гучному гомофонно-гармонічному викладі усіх партій, з поодинокими *divisi* та альтераціями. Сопранова тема третього куплету залишається діатонічною, та їй акомпанує суцільно хроматизована решта партій. Поступово, вслід за чергуванням розмірів, відбувається остаточне переформатування матеріалу в метроритмічному плані (з 4/4 на  $\frac{3}{4}$ ), разом із модуляцією в паралельний мінор – прийом ладової змінності притаманний народнопісенній традиції. Мінорне повторення теми *tutti* прямує до кульмінації у розширеному до 4/4 такті з ферматою на фортісімо. Четвертий куплет позначений перегукуванням партій, їхнім теситурним і динамічним ростом до другої генеральної кульмінації. Вона припадає на повторення теми в субдомінантовій тональності верхніми сопрано, зі значною хроматизацією *divisi* інших голосів (без басів, а в наступному повторенні з басами).

Динамізовану репризу (повернення першого куплету) склали діалог мелодико-тематичних імітацій соло сопрано й баса як персоніфікацій козака й дівчини, що звучать на тлі звуконаслідування «шуму дубини». Природне явище ілюструється тріольним остинато в альтях, тоді як решта партій відіграють роль змінних гармонічно-акордових опор на морморандо. Кода (*rubato*) поєднала всіх, включно зі солістами, у акордові вертикалі кількох кадансуючих зворотів. Супровідні голоси вкладені в хроматичний низхідний рух. У передостанньому такті застосовано глісандо всіх хорових партій на октаву вгору.

Опрацювання пісні «Ой пігнула дівчинонька ягнятонько в поле» (Помірно швидко, грайливо) для мішаного хору розпочинається заспівом теми у формі періоду, дорученої дуету альтів *divisi*, до яких долучається соліст-тенор і решта голосів. Після аналогічного другого куплета з'являється приспів, який веде сопранове соло (уособлення дівчини) на тлі витриманих гармонічних функцій хорової тканини. Постійне чергування майже незмінної теми зі суттєво трансформованими інваріантами приспіву свідчить про рондоподібність композиційної будови. Варіаційність стосується також виконавських складів цих формотвірних структур, адаптованих до вербального змісту пісні про розмову дівчини, яка загубила ягня, та «попа молодого». Якщо перше соло дівчини (приспів як перший епізод) супроводиться усім хором, то друге (тематичний інваріант) лише жіночим хором. У відповіді «мосці ксенжа» (другий епізод) беруть участь усі голоси з різнорідними (контрастно-поліфонічними) партіями, зокрема, з вичлєненим синкопованим «Ой» у альтів і його відлунням у сопрано. Після третього соло (ще один тематичний інваріант) сопрано продовжує співати третій епізод, де йому акомпанують усі партії роздільно-складовим матеріалом (чергування інтервальных піцікато чоловічих і жіночих голосів). Під час перенесення теми епізоду в тенори виникає новий контрапунктичний протисклад сопрано.

Останній епізод *Riu mosso* в дуже гучній і одностайній хоровій «вимові» акордового викладу вирізняється вкрапленням підголосків. Кода – це початкова фраза теми, що повертає до основного темпу, обрамлюючи композицію і надаючи їй логічного архітектонічного завершення. Дотепний прийом внесено в каданс при розв'язанні домінантсептакорду в тоніку, а саме, поступове наростання звуку до форте й раптове піано.

Для опрацювання пісні «Гей а ворле, ворле, сивий соколе» (Помірно) для мішаного хору властиві ознаки форми фугато, що допомагає відображенню пісенних діалогів (сокола й парубка, дівчини й парубка) та прямої мови матері й дочки. «Порожня квінта» як традиційний знак музичного фольклору вжита в басах *divisi* на морморандо. Витримана в ролі короткого вступу, вона залишається впродовж двох куплетів гармонічним фундаментом для задумливої теми епічно-розповідного плану. Перший ведеться тенорами, а в другому їх доповнюють альти з терцевою второю. Куплети поєднані вербальним змістом: парубок запитує орла про дівчину. У третьому куплеті тема доручена басам (відповідь орла) й зіставляється з попередніми гармонічним перебарвленням у тональність субдомінанти.

Перехід із третього до четвертого куплета позначений фрігійським нахилом відповідно до змісту про тугу дівчини. Тут повертається основна тональність ля мінор, що панує і в п'ятому, шостому та сьомому куплетах, де застосовано розмаїті мелодико-фактурні комбінації тематичних версій і супроводжуючих голосів. Восьмий куплет прикметний відсутністю теми, натомість розвивається її кінцевий пощаблевий хід, але спочатку від тоніки до домінанти, потім у зворотньому русі. У другій фразі відбувається модуляція в тональність другого шабля, що зберігається до кінця пісні.

З дев'ятого куплета, що становить новий розділ композиції, розкриваються почуття парубка, який повернувся до коханої після довгої розлуки. Пісенна мелодія в тенорах оточена морморандо всіх інших голосів і сопранового контрапункту. Десятий куплет розширено за рахунок повторення другої тематичної фрази, де використано, крім того, пощаблевий тематичний хід у його аугментації (укрупненні тривалостей). Куплет найбільше насичений фактурно, його гучність потрохи спадає аж до завершального акцентованого вигуку «Гей!» на форте. Цим наче утверджується надія на краще.

Опрацювання «Ой по горі, горі» (*Allegro giocoso*) для чоловічого хору яскраво контрастує з попереднім твором своїм сюжетом-розповіддю від імені парубка про його любов до трьох дівчат. Двотактовий вступ, побудований на висхідній унісонній фразі, продовжується розділенням партій і веде від домінанти до тонічного тризвуку (до мажор). З його появою заспіває тенорове соло, й решта голосів підтримують його де-не-де короткими акордовими мотивами. Довгі тривалості, як закінчення двох сольних мелодичних фраз, заповнюються акордово-хоровими паралелізмами. Гучний другий куплет розпочинають баси, до яких приєднуються тенори з протискладенням, що доповнює пісенну тему бравурного характеру протилежним напрямком руху та відхиленням у тональність субдомінанти.

Та у *Meno mosso*, яким поєднано третій і четвертий куплети, тема соліста-тенора отримує інший образно-емоційний відтінок і фактурно-гармонічні зміни внаслідок тексту про жалі парубка. Цьому сприяє прийом ладової змінності лише самого супроводу (паралельний мінор), як також легатно-протяжні фрази розділених партій у контрастно-поліфонічному оформленні. Тихе м'яке звучання полярно протилежне до продовження, що виконується всім хором з новою «терпкою» перегармонізацією супровідних голосів у гучному акордовому викладі. Реприза точна: повторення вступу й першого куплету пісні

в мажорі. Завершується твір невеликою кодою, побудованою на розширенні матеріалу вступу з додатком соло тенора. Загальна крещендуюча побудова після дуже гучного унісонного кадансу й короткої паузи доповнюється «атональним» вигуком «Ой!» на sforцандо.

Опрацювання пісні «Ой світи, місяченьку» вирішено композитором у споглядально-ліричному плані (темп *Larghetto*), не позбавленому деякої драматизації. Завдяки цьому багатогранніше виражаються почуття закоханого парубка. Перший куплет, де експонується пісенна тема з приспівом (повторення другої фрази), є водночас першою частиною твору. Фактура акордового чотириголосся в розповідному тоні налаштує на спокій вечірнього пейзажу. Середина – два наступні куплети – репрезентує новий тематичний матеріал у паралельному мінорі і розгортання цього матеріалу в психологічно-драматичному ключі. Запроваджене тенорове соло веде плавну задумливу мелодію, яку підтримує хор *divisi* співом без слів. На тлі басових «педаль», потім двоголосся та витриманих тривалостей верхніх тенорів, у нижніх тенорах переважає хроматичний низхідний рух.

У варіантному повторенні-продовженні *Animato* застосовано сусідні натуральні й альтеровані шаблі, тридольний метроритм змінюється на дводольний. Зростають гучність і теситура хорової тканини (без соло). Гармонічний план урізноманітнюється: після мелодичного й гармонічного мінору з'являється зіставлення з гармонічним мінором третього шабля, потім перехід у доміанту основного мажору. Ладогармонічна колористика посилена фактурно проведенням терцевих мотивів-паралелей у раптових перепадах динаміки (фортісімо – мецо піано) й темповому сповільненні, чим знаменується кульмінація твору.

Реприза Темро I дещо трансформована за рахунок запровадження в другому такті тенорового соло, що нагадує імпровізацію на тлі ідентичного до першого куплету хорового викладу. Спираючись на квартові звороти, соло ллється широко й вільно, наче стираючи з пам'яті болючі роздуми.

**Висновки.** Авторсько-творчий підхід М. Ластовецького до народнопісенної спадщини із записів І. Франка відобразився у виборі жартівливих, танцювальних і любовно-ліричних зразків, утілених в чотирьох хорових п'єсах для мішаного й двох для чоловічих складів а *capella*.

Особливості опрацювань полягають у застосуванні комбінування різноманітних фактурно-хорових модусів (акордово-гармонічного, гомофонно-гармонічного, контрастно-поліфонічного, імітаційного та контрапунктичного тощо) в кореляції з автентичною пісенною драматургією. У композиційному відношенні переважає куплетна форма, збагачена варіантно-варіаційно в інтонаційно-ритмічному, ладогармонічному та фактурному планах. Водночас оригінали подекуди зазнали виправданого з художнього боку переструктурування, а саме повторів або редукції куплетів, рядків, синтагм.

Опрацюванням притаманна хорова театралізація, інспірована пісенними текстами: вжито засоби образної персоніфікації, діалогічного чергування й фактурного взаємообміну партій, залучення солістів, укралення поліфонічних і тембральних прийомів-характеристик, а також парамузичні додатки. Театралізації сприяють агогічні й динамічні нюансування. Особливістю ладо-гармонічної сфери є виразна опора на прикмети народнопісенної музичної мови (діатонічна ладовість, ладова перемінність, інтервальні та акордові паралелізми) й водночас її насичення дисонансовими співзвуччями із постмодерного стильового арсеналу, відхиленнями й зіставленнями, політональними вкрапленнями, хроматичною колористикою тощо.

Загалом необхідно відзначити своєрідність авторизації (творчого «присвоєння») пісенно-фольклорних зразків, здійсненої композитором на основі його ґрунтовних знань, художнього досвіду та самобутньої майстерності. Шість хорів М. Ластовецького стали достойним внеском до музичної Франкіани, що черговий раз переконує в невичерпності інтерпретаційних ресурсів різнобічної спадщини національного генія.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бермес І. Інтерпретація поезії І. Франка «Дивувалась зима» у хоровій версії М. Ластовецького. *Хорове мистецтво України та його подвижники* : матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (м. Дрогобич, 20–21 жовтня 2016 р.) / редкол. І. Л. Бермес, В. В. Полюга. Дрогобич : Ред.-вид. від. ДДПУ ім. І. Франка, 2016. С. 169–179.
2. Бермес І. Поезія І. Франка «Червона калино, чого в лузі гнешся?» в хоровій версії М. Ластовецького: особливості прочитання. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль : Вид-во ТНПУ імені Володимира Гнатюка, 2014. № 3. С. 48–54.
3. Дей О. Спілкування митців з народною поезією. Іван Франко та його оточення. Київ : Наукова думка, 1981. 334 с.
4. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. Київ : Музична Україна, 1986. 175 с.

5. Зінків І., Шевчук О. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси. *Записки наукового товариства імені Т. Шевченка. Т. CCXXVI : Праці Музикознавчої комісії* / ред. О. Купчинський, Ю. Ясинівський. Львів : Вид-во НТШ, 1993. С. 130–151.
6. Колесса Ф. Улюблені пісні Івана Франка / вступ. слово і прим. Ф. Колесси. Київ : Мистецтво, 1966. 135 с.
7. Ластовецька Л. Хорова Франкіана Миколи Ластовецького. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції (Львів, 20 листопада 2020 р.) / ред.-упоряд. Л. Купчинська, О. Осадця. Львів, 2020. С. 87–89.
8. Лисенко М. Листи. Київ : Музична Україна, 2004. 680 с.
9. Людкевич С. І. Франко як знавець українського мелодійного фольклору. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. / упоряд., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 270–272.
10. Народні пісні в записах Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і прим. О. І. Дея. Вид. друге, допов. і переробл. Київ : Музична Україна, 1981. 335 с.
11. Немцова Л. О. Хорова Франкіана: соціокультурний та жанрово-стильовий виміри : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2017. 20 с.
12. Франко І. Пісня і праця. *Зібрання творів у 50 т.* Київ : Наукова думка, 1976. Т. 1 : Поезія. С. 74–75.

#### REFERENCES

1. Bermes I. Interpretatsiia poezii I. Franka «Dyvuvalas zyma» u khorovii versii M. Lastovetskoho [Interpretation of I. Franko's poetry „Wondered Winter” in the choral version of M. Lastovetsky]. Choral art of Ukraine and its devotees: Proceedings of the 5th International Scientific and Practical Conference (Drohobych, October 20–21, 2016) / Editorial board: I. L. Bermes, V. V. Poliuha. Drohobych: Editorial and Publishing Department of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 2016. pp. 169–179 [in Ukrainian].
2. Bermes I. Poeziia I. Franka «Chervona kalyno, choho v luzi hneshsia?» v khorovii versii M. Lastovetskoho: osoblyvosti prochyttannia [I. Franko's poetry “Red Guelder Rose, Why do Bend in the Meadow?” in the choral version of M. Lastovetsky: peculiarities of interpretation]. Scientific notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Art History Series. Ternopil: Publishing House of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, 2014. № 3. pp. 48–54 [in Ukrainian].
3. Dei O. Spilkuvannia myttsiv z narodnoiu poeziieiu. Ivan Franko ta yoho otochennia [Communication of artists with folk poetry. Ivan Franko and his entourage]. Kyiv: Naukova dumka, 1981. 334 p. [in Ukrainian].
4. Zahaikivych M. Muzychnyi svit velykoho Kameniarja [Musical World of the Great Kameniar]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1986. 175 p. [in Ukrainian].
5. Zinkiv I., Shevchuk O. Osoblyvosti rehionalnoho opratsiuvannia folkloru v obrobkakh Mykoly Kolessy [Features of regional elaboration of folklore in the arrangements of Mykola Kolessa]. Notes of the Taras Shevchenko Scientific Society. Vol. CCXXVI: Proceedings of the Musicological Commission / O. Kupchynskiy, Yu. Yasynovskiy Eds. Lviv: Published by the Shevchenko Scientific Society, 1993. pp. 130–151 [in Ukrainian].
6. Kolessa F. Uliubleni pisni Ivana Franka [Ivan Franko's favorite songs]. Kyiv: Mystetstvo, 1966. 135 p. [in Ukrainian].
7. Lastovetska L. Khorova Frankiana Mykoly Lastovetskoho [Choir of Frankian Mykola Lastovetsky]. Art culture: history, theory, methodology: Abstracts of Papers of the 8th International Scientific Conference (Lviv, November 20, 2020) / L. Kupchynska, O. Osadtsia Eds. Lviv, 2020. pp. 87–89 [in Ukrainian].
8. Lysenko M. Lysty [Letters]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 2004. 680 p. [in Ukrainian].
9. Liudkevych S. I. Franko yak znavec ukraïnskoho melodiinoho folkloru [I. Franko as a sign of Ukrainian melodic folklore]. Research, articles, reviews, speeches / Z. Shtunder Comp. Lviv: Dyvosvit, 1999. Vol. 1. pp. 270–272 [in Ukrainian].
10. Narodni pisni v zapysakh Ivana Franka [Folk songs recorded by Ivan Franko] / O. I. Dei Comp. 2nd ed., rev. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1981. 335 p. [in Ukrainian].
11. Niemtsova L. O. Khorova Frankiana: sotsiokulturnyi ta zhanrovo-stylovyi vymiry [Choral Frankian: socio-cultural and genre-style dimensions]. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv, 2017. 20 p. [in Ukrainian].
12. Franko I. Pisnia i pratsia [Song and work]. Collection of works in 50 volumes. Vol. 1: Poetry. Kyiv: Naukova dumka, 1976. pp. 74–75 [in Ukrainian].