

УДК 78.083/.088:[784.4:398.8:780.616.432]:781.4 (477)(092) Мейтус
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/102-33>

Дмитрій ГОДЕНЮК,
orcid.org/0009-0009-7322-3575
аспірант кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна) dimangodenuk@gmail.com

ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ПЕРШОТЕКСТУ В ОБРОБКАХ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ГОЛОСУ З ФОРТЕПІАНО ЮЛІЯ МЕЙТУСА: МЕЛОДИЧНІ, ЛАДОГАРМОНІЧНІ ТА ФАКТУРНІ МЕХАНІЗМИ

У статті досліджено принципи індивідуалізації фольклорного першотексту в обробках українських народних пісень Юлія Мейтуса для голосу з фортепіано. Актуальність проблеми визначається необхідністю конкретизувати місце народнопісенного опрацювання у формуванні раннього стилю композитора та розмежувати збереження фольклорної мелодії і її авторське композиційне переосмислення. Матеріалом аналізу стали п'ять обробок першого циклу: «А на завтра неділенька», «Ой, там за ярочком», «Вітер, вітер коло хати», «Ой, матінко-зірко» та «Ви, музики грайте». Мета статті полягає у визначенні мелодичних, ладогармонічних і фактурних механізмів, завдяки яким фольклорний наспів набуває ознак індивідуалізованої вокально-інструментальної композиції. Застосовано історико-культурний, жанрово-стильовий, структурно-функціональний, інтонаційний і компаративний методи. Установлено, що композитор переважно зберігає контур та інтонаційно-ритмічну впізнаваність народної мелодії, концентруючи авторське втручання у варіантному розгортанні куплетів, ладовому перетлумаченні опорних звуків, хроматизації підголоскових ліній, тональному переплануванні та функціональному розширенні фортепіанної партії. Виявлено диференціацію способів опрацювання відповідно до жанрової природи першоджерела: драматична пісня перетворюється на наскрізно спрямовану сцену, лірична – на камерний діалог із перемінною ладовістю, жартівлива – на моторно-театралізовану композицію, пісня-скарга – на психологічно загострену куплетно-варіаційну форму, а фінальний танцювально-побутовий номер – на динамічне завершення циклу. Доведено, що фортепіанний супровід не обмежується гармонічною підтримкою вокальної лінії: він формує самостійні контрапункти, остинатні комплекси, інтерлюдії та кульмінаційні напруження, визначаючи драматургію цілого. Наукова новизна полягає у системному розгляді трьох взаємопов'язаних рівнів авторської трансформації та у трактуванні фортепіанної фактури як головного середовища індивідуалізації фольклорного першотексту. Результати можуть бути використані у подальшому дослідженні жанру вокальної обробки, а також у виконавській роботі над співвідношенням народнопісенної інтонації та академічного ансамблевого письма.

Ключові слова: Юлій Мейтус, українська народна пісня, фольклорний першотекст, вокальна обробка, ладогармонічна організація, фортепіанна фактура, куплетна варіаційність.

Dmytrii HODENIUK,
orcid.org/0009-0009-7322-3575
Postgraduate student at the Department of Musical Art,
Educational and Scientific Institute of Performing Arts
National Academy of Culture and Arts Management
(Kyiv, Ukraine) dimangodenuk@gmail.com

INDIVIDUALIZATION OF THE FOLKLORE PROTOTEXT IN YULII MEITUS'S ARRANGEMENTS OF UKRAINIAN FOLK SONGS FOR VOICE AND PIANO: MELODIC, MODAL-HARMONIC, AND TEXTURAL MECHANISMS

The article examines the principles by which the folklore prototext is individualized in Yulii Meitus's arrangements of Ukrainian folk songs for voice and piano. The relevance of the problem is determined by the need to specify the role of folk-song arrangement in the formation of the composer's early style and to distinguish between the preservation of a traditional melody and its authorial compositional reinterpretation. The analytical material comprises five arrangements from the first cycle: "A na zavtra nedilenka", "Oi, tam za yarochkom", "Viter, viter kolo khaty", "Oi, matinko-zirko", and "Vy, muzyky, hraite". The purpose of the study is to identify the melodic, modal-harmonic, and textural mechanisms through which a folk tune acquires the features of an individualized vocal-instrumental composition. Historical-cultural, genre-stylistic, structural-functional, intonational, and comparative methods are employed. It is established that Meitus generally preserves the contour and intonational-rhythmic recognizability of the folk melody, while concentrating

authorial intervention in the variant unfolding of stanzas, reinterpretation of modal pillars, chromatic transformation of subsidiary lines, tonal replanning, and functional expansion of the piano part. The procedures differ according to the genre nature of the source: the dramatic song becomes a continuously directed scene; the lyrical song develops into a chamber dialogue based on modal variability; the humorous song turns into a motoric and theatrical composition; the lament acquires a psychologically intensified strophic-variation design; and the final dance-like number functions as an energetic conclusion to the cycle. The piano accompaniment is shown to exceed the role of harmonic support by creating autonomous counterpoints, ostinato complexes, interludes, and accumulative climaxes that determine the dramaturgy of the whole. The scientific novelty lies in the systematic correlation of three levels of authorial transformation and in interpreting piano texture as the principal environment in which the folklore prototext is individualized. The results may be applied in further studies of the vocal folk-song arrangement and in performance work on the relationship between folk intonation and academic ensemble writing.

Key words: Yulii Meitus, Ukrainian folk song, folklore prototext, vocal arrangement, modal-harmonic organization, piano texture, strophic variation.

Постановка проблеми. Жанр обробки народної пісні посідає в українській професійній музиці особливе місце, оскільки в ньому безпосередньо взаємодіють усна традиція, авторська система письма та виконавська практика. На відміну від простої гармонізації, вільна вокально-інструментальна обробка передбачає не лише добір акордової опори до незмінного наспіву, а створення нової композиційної цілості, у якій фольклорна мелодія зберігає семантичне ядро, проте входить до іншої системи формотворення, фактурних функцій і драматургічних зв'язків. Для української музики першої третини ХХ століття цей процес мав принципове значення: народнопісенний матеріал перетворювався з етнографічного документа або побутового репертуару на повноцінний чинник індивідуального стилю (Кузик, Фільц, 2024: 461–504).

У творчості Юлія Мейтуса звернення до фольклору було не периферійною ділянкою, а одним із засобів формування композиторського мислення. Досвід театру «Березиль», безпосередній контакт із фольклористами й музикантами та сприйняття новаторських вокальних обробок Левка Ревуцького сприяли виробленню такого підходу, за якого народна пісня не втрачала впізнаваності, але ставала основою самостійної образно-драматургічної концепції. Перший цикл із п'яти українських народних пісень демонструє перехід від зовнішнього стилізування до внутрішнього засвоєння ладових, інтонаційних і формотворчих закономірностей фольклору. Водночас фортепіанний виклад концентрує функції оркестрового мислення, переводячи темброву диференціацію в регістрову, артикуляційну та фактурну площини.

Проблема полягає у визначенні межі між збереженням фольклорного першотексту та його індивідуалізацією. Народний наспів у Мейтуса здебільшого не підлягає радикальній тематичній реконструкції; авторська присутність виявляється в іншому: у способі розподілу напруження між

куплетами, у зміні ладового освітлення повторюваної поспівки, у взаємодії вокальної лінії з самостійними голосами супроводу, у введенні інтерлюдій і в перетворенні строфічної повторності на процесуальну форму. Тому предметом дослідження є не ступінь буквальної зміни мелодії, а комплекс механізмів, що формують новий художній статус фольклорного матеріалу.

Аналіз досліджень. Найранішим спеціальним дослідженням обраного циклу є стаття Михайла Тіца «Українські народні пісні у вільній обробці Ю. С. Мейтуса», опублікована 1940 року невдовзі після створення авторських редакцій. Її цінність визначається близькістю до історичного контексту, докладним розглядом усіх п'яти номерів, фіксацією ладових планів, поліфонічних прийомів, оркестрової фактури й куплетного варіювання. Водночас термінологічний і оцінний шар цієї праці позначений естетичними нормами своєї доби, тому потребує критичного переосмислення. Для сучасного дослідження особливо продуктивними залишаються спостереження автора щодо збереження мелодичної лінії, диференціації акомпанементу та перетворення повторюваного куплету на етап цілісного розвитку (Тіц, 1940: 10–23).

У сучасній колективній монографії Валентини Кузик і Богдани Фільц жанрова еволюція обробки простежена від фольклорного джерела до солоспіву. Дослідниці розглядають авторську обробку як самодостатній композиційний тип, у якому народний наспів може виконувати функцію інтонаційного ядра, а інструментальна партія – створювати нову образну перспективу. Важливим для осмислення Мейтуса є також висновок про вплив «Галицьких пісень» Л. Ревуцького на становлення вільної обробки в українській музиці та безпосереднє визнання Мейтусом цього творчого імпульсу (Кузик, Фільц, 2024: 490–504).

Камерно-вокальний доробок композитора в жанрово-стильовому і виконавському аспектах розглянув Дмитро Маклюк. На матеріалі роман-

сів дослідник виявив поєднання класико-романтичних засад із модерними гармонічними ресурсами, увагу композитора до словесної інтонації та активну драматургічну роль супроводу (Маклюк, 2023: 22–38). Торіель Загородній, характеризуючи вокальні цикли Мейтуса, окреслив місце п'яти народнописених обробок у розвитку вокального стилю митця та зафіксував склад циклу: «*А на завтра неділенька*», «*Ой, там за ярочком*», «*Вітер, вітер коло хати*», «*Ой, матінко-зірко*», «*Ви, музики грайте*» (Загородній, 2017: 147–156).

Наявні праці дають достатню історичну й аналітичну основу, однак мелодичні, ладогармонічні та фактурні способи трансформації здебільшого розглядаються окремо. Недостатньо конкретизовано й те, як у фортепіанній версії співвідносяться збережений народний наспів та авторське середовище його функціонування. Саме комплексне зіставлення цих рівнів дає змогу визначити індивідуалізацію не як довільне ускладнення першоджерела, а як систему функціонально вмотивованих змін.

Мета статті. Мета статті – визначити мелодичні, ладогармонічні та фактурні механізми індивідуалізації фольклорного першотексту в обробках українських народних пісень Юлія Мейтуса для голосу з фортепіано. Реалізація мети передбачає: з'ясування ступеня збереження народного наспіву; виявлення способів куплетного й мотивного варіювання; характеристику ладової перемінності, хроматизації та тонального перепланування; встановлення функцій фортепіанної партії у створенні композиційної драматургії; узагальнення відмінностей авторського опрацювання відповідно до жанрової природи кожної пісні.

Виклад основного матеріалу. Поняття фольклорного першотексту в цій статті означає сукупність відносно стійких ознак народної пісні: мелодичного контуру, ритмічної організації, ладових опор, строфічної будови, словесного тексту та закріпленої за ними жанрової семантики. У нотованому творі ці складники вже не існують у первісному середовищі усної варіантності, однак зберігають здатність бути впізнаними як носії традиційного образу. Індивідуалізація виникає тоді, коли композитор не заперечує цю впізнаваність, а створює для неї нову функціональну систему. У Мейтуса такою системою стає взаємодія трьох рівнів: мелодичного, ладогармонічного та фактурного.

На мелодичному рівні авторська робота не зводиться до довільної зміни наспіву. Композитор зберігає його основну інтонаційно-ритмічну будову, але по-різному розподіляє ступінь варіантності. В одних випадках вокальна мелодія повторюється

майже незмінно, а розвиток переноситься у фортепіано; в інших – окремі фрази транспонуються, розширюються, скорочуються або вводяться до нового тонального контексту. Це дозволяє одночасно зберегти фольклорну тотожність і уникнути механічної куплетності.

Ладогармонічний рівень формує найрухливішу зону авторського тлумачення. Мейтус спирається на діатонічну природу народних мелодій, однак активізує внутрішню мінливість щаблів, зіставляє паралельні й однойменні ладові сфери, застосовує хроматичне голосоведення, нетерцієві співзвуччя та функціонально неоднозначні вертикалі. Хроматизація переважно не руйнує ладового центру вокальної партії, а створює багатозначне освітлення опорного тону. Унаслідок цього той самий наспів у різних куплетах набуває іншої психологічної спрямованості.

Фактурний рівень концентрує найбільший обсяг авторської інформації. Фортепіано не дублює голос і не обмежується акордовим заповненням. Воно продовжує вокальну фразу, вступає з нею в контрапункт, передбачає кульмінацію, формує міжкуплетні переходи, організовує остинатні поля та утримує інерцію руху після завершення словесного речення. У клавірному викладі темброва багатшаровість оркестрового задуму перетворюється на регістрову диференціацію, зміну типів атаки, щільності вертикалі та співвідношення лінійних планів. Саме тому фортепіанна партія має виконуватися як рівноправний драматургічний компонент.

Перший номер – «*А на завтра неділенька*» – належить до соціально-драматичної сфери. Народний сюжет про жорстоку солдатську кару містить внутрішню процесуальність, однак строфічний наспів сам по собі не забезпечує наскрізного нагнітання. Мейтус вирішує це завдання шляхом послідовної динамізації повторів. Вокальна мелодія у п'яти куплетах зберігає основний контур і висотне положення, що підтримує відчуття невідворотності подій. Натомість супровід щоразу змінює характер взаємодії з голосом: від відносно прозорого лінійного викладу – до щільніших контрапунктичних сполучень і кульмінаційного згущення.

Мелодична стабільність у цьому номері має не консервативну, а драматургічну функцію. Незмінність пісенної формули уподібнюється до повторюваного свідчення, тоді як зміни в акомпанементі показують наростання внутрішньої напруги. Підголоскові лінії виникають з інтонацій вокального наспіву, але не копіюють його буквально: вони виділяють окремі секундові або терцієві звороти, переводять їх до іншого регістру, створюють

затримання й лінійно насичені вертикалі. Відтак народна мелодія постає центром системи похідних голосів.

Ладогармонічна організація «*А на завтра неділенька*» поєднує чіткість опорного тону зі змінним ступенем напруження. Хроматичні проходження у внутрішніх голосах не перетворюють пісню на атональний комплекс, але послаблюють однозначність функціональних зв'язків. Кадансові ділянки в різних куплетах не повторюються механічно: завершення може бути затримане, пом'якшене або, навпаки, загострене щільнішою вертикаллю. Таким способом куплетна форма набуває спрямованості до фінальної розв'язки. У виконавському плані важливо не прискорювати драматичне нагнітання зовнішніми засобами, а вибудувати його через накопичення фактурної ваги й зміну співвідношення голосу та фортепіано.

У другому номері – «*Ой, там за ярочком*» – домінує лірична сфера. Пісня має спокійний характер і звернена до образу матері. Її індивідуалізація відбувається не через конфліктне розгортання, а через тонке ладове перетлумачення та темброво-регістрову делікатність. Мелодія ґрунтується на пентатонічно забарвлених зворотах і тяжіє до перемінного співвідношення F-dur та d-moll. Мейтус не фіксує наспів у межах однієї функціональної моделі: опорний звук d може сприйматися як тонічний центр мінорної сфери або як складник ширшого мажоро-мінорного комплексу.

Фортепіанний вступ і супровід «*Ой, там за ярочком*» формують протяжне остинатне поле, у якому окремі звуки переходять між регістрами, а гармонічна вертикаль виникає з накладання самостійних ліній. Така фактура не нав'язує мелодії зовнішню гармонічну схему. Навпаки, вона ніби розкриває приховані можливості самого наспіву: його пентатонічну відкритість, м'яку перемінність та відсутність різко окресленого ввіднотонно-домінантового тяжіння. Вокальна фраза зберігає природність народнопісенного дихання, тоді як фортепіано утворює простір пам'яті й внутрішнього відлуння.

В інтерпретації цього номера особливо суттєвим є баланс. Надмірна педалізація може знівелювати лінійність акомпанементу, а надто виразне акцентування вертикалей – перетворити ладову мінливість на послідовність функціонально жорстких акордів. Піаністові необхідно зберігати прозорість голосоведення, а вокалістові – уникати романсового перебільшення. Авторська індивідуалізація тут виявляється не у збільшенні експресії, а в поглибленні інтонаційної багатозначності.

Третя обробка – «*Вітер, вітер коло хати*» – репрезентує жартівливий тип народної

пісні. Її мелодія зберігає танцювальну рухливість, чіткі ритмічні імпульси й куплетну повторність. Проте фортепіанна партія створює значно ширший звуковий простір: моторні фігурації, акцентні зсуви, регістрові перекидання та хроматичні лінії надають музиці ознак театралізованої сценки. Комізм виникає не з карикатурного спотворення наспіву, а з активної реакції супроводу на словесні ситуації.

Ладогармонічний механізм «*Вітер, вітер коло хати*» ґрунтується на співіснуванні діатонічного вокального ядра та хроматизованого інструментального середовища. Підвищений четвертий щабель вводить лідійський відтінок, а короткі хроматичні проходження ущільнюють кадансові ділянки. Важливо, що ці елементи не скасовують мажорної основи, а розширюють її виражальні можливості. У результаті звичайний куплет отримує різні варіанти сценічної артикуляції: один може звучати легко й рухливо, інший – з перебільшеною поважністю, наступний – як прискорене нагромадження реплік.

Фактурна індивідуалізація в цій пісні особливо помітна у способі організації фігурацій. Їх не слід сприймати як нейтральний фон. Вони містять тематично споріднені елементи, які вступають у перекличку з голосом, заповнюють паузи або навмисне порушують симетрію фрази. Фортепіанний виконавець має диференціювати ці елементи за артикуляцією й регістром, зберігаючи відчуття багатопланової гри. Вокальна партія, навпаки, потребує простоти й чіткої дикції, оскільки надмірна академічна вагомість послабить жанрову безпосередність першоджерела.

Четвертий номер – «*Ой, мамінко-зірко*» – становить емоційний центр циклу. Це пісня-скарга про тяжку дівочу долю, в якій строфічна повторність має бути перетворена на психологічний процес. Композитор не руйнує народний наспів, але підпорядковує кожний його повтор іншій стадії переживання. Початкова стриманість поступово змінюється внутрішнім збуренням; міжкуплетні інтерлюдії не лише розділяють строфи, а продовжують невисловлену частину монологу.

Основним фактурним знаком номера є похмуре остинато. Його інтонаційна спорідненість із вокальною мелодією забезпечує єдність матеріалу, однак повторюваність фігури створює інше відчуття часу – не пісенне коло, а наполегливе повернення до травматичної думки. У подальшому остинато розгортається у щільнішу фігурацію, а фортепіанні інтерлюдії утворюють хвилі наростання й відступу. Кульмінаційний куплет організовано як взаємодію голосу з імітаційно-кано-

нічним продовженням у супроводі, завдяки чому особисте висловлювання набуває об'єктивованої багатоголосної форми.

Ладогармонічна мова «*Ой, матінко-зірко*» відзначається тональною рухливістю та перевагою низхідних хроматичних тяжінь у внутрішніх голосах. Композитор використовує споріднені й віддалені співвідношення не як самодостатній колористичний ефект, а як спосіб психологічної деталізації. Тональна переорієнтація нового куплету змінює семантичну вагу тієї самої мелодії: фраза, що спочатку звучала як скарга, у кульмінації сприймається як відчайдушне заперечення, а в завершенні – як виснажене прийняття. Саме тут найвиразніше виявляється здатність Мейтуса перетворювати фольклорну строфу на наскрізну драматургію.

Фінальна пісня «*Ви, музики грайте*» контрастує з попередньою обробкою енергійністю, танцювальністю та відкритою комунікативністю. Її функція в циклі не обмежується розрядкою після драматичного центру. Композитор підсумовує напрацьовані принципи: зберігає ясний народний наспів, поєднує куплетну варіаційність із мотивною розробкою, вводить новий тематичний матеріал у фортепіанних інтерлюдіях і формує тональний рух від C-dur до G-dur. Завдяки цьому завершення циклу має не статичний, а відкрито-поступальний характер.

Мелодична індивідуалізація у «*Ви, музики грайте*» пов'язана з ритмічним акцентуванням і варіантною зміною окремих поспівок. Вокальна лінія залишається легкою та зручною для інтонування, тоді як фортепіано розширює жанровий образ до сцени народного музикування. Короткі репетиції, остинатні басові формули, стрибкоподібні фігурації й регістрові відповіді створюють ефект кількох інструментальних груп. У клавірі це вимагає чіткої артикуляційної диференціації: одна лінія має передавати моторний пульс, інша – тематичну репліку, третя – гармонічну опору.

Співвідношення п'яти обробок засвідчує, що Мейтус не застосовує універсальної моделі. У «*А на завтра неділенька*» індивідуалізація здійснюється через драматургічне нарощення при стабільній мелодії; у «*Ой, там за ярочком*» – через ладову багатозначність і лінійну прозорість; у «*Вітер, вітер коло хати*» – через театралізовану моторність і хроматичне розширення мажору; в «*Ой, матінко-зірко*» – через психологізацію куплетної форми, остинатність та імітаційність; у «*Ви, музики грайте*» – через синтез варіантності, розробковості й фактурного моделювання народно-інструментального звучання.

Спільним принципом залишається функціональне розмежування вокального й фортепіанного планів. Голос є носієм фольклорної ідентичності: він утримує словесний текст, жанровий тип інтонування та впізнаваний контур наспіву. Фортепіано представляє авторську перспективу: організовує час, визначає ступінь психологічної напруги, створює контрапункти, трансформує ладовий контекст і встановлює зв'язки між куплетами. Проте таке розмежування не означає протиставлення. Найважливіші фактурні утворення походять з інтонацій мелодії, а вокальна партія реагує на зміну гармонічного й ритмічного середовища. Цілісність виникає з взаємного перетворення двох планів.

У контексті творчої еволюції Мейтуса цей цикл є показовим прикладом переходу від фольклорної цитати до індивідуального композиційного мислення. Ранні модерністичні пошуки композитора не зникають, а переорієнтуються: хроматична лінеарність, нетерцієві вертикалі та поліфонізація фактури починають функціонувати не як автономні технічні експерименти, а як засоби розкриття жанрової семантики народної пісні. Саме так виникає національно визначена сучасна мова, у якій професійна техніка не маскує першоджерело і не спрощується до стилізації.

Виконавське прочитання обробок має виходити з подвійної природи творів. Вокалістові необхідно зберігати природну вимову, строфічне дихання та інтонаційну прямоту народної пісні, не підмінюючи їх оперною декламацією або надмірною романсовою сентиментальністю. Водночас мелодія повинна реагувати на авторську драматургію: повторений куплет не може відтворюватися тотожно, якщо фортепіанна фактура змінює його функцію. Піаністові слід мислити супровід не як редукований акомпанемент, а як багатопарову партитуру, де кожен регістр і тип руху має власне образне призначення. Ансамблева точність полягає не лише в синхронності, а в узгодженні напрямів фразування, кульмінаційної ваги й темпорової перспективи.

Висновки. Обробки українських народних пісень Юлія Мейтуса для голосу з фортепіано демонструють послідовну індивідуалізацію фольклорного першотексту без руйнування його інтонаційної впізнаваності. Народний наспів зберігає функцію семантичного ядра, тоді як авторська композиційна система формується через варіантне розгортання куплетів, тональне перепланування, ладову перемінність, хроматизацію внутрішніх голосів, поліфонізацію та функціональне розширення фортепіанної партії.

Мелодичний механізм полягає у поєднанні стабільного контуру з локальними варіантними змінами, транспозиціями, перерозподілом кульмінацій та мотивним розгортанням. Ладогармонічний механізм охоплює переосмислення опорних звуків, взаємодію мажорних і мінорних сфер, введення модальних відтінків, хроматичне голосоведення й функціонально багатозначні вертикалі. Фактурний механізм реалізується через самостійні підголоски, остинатні комплекси, інтерлюдії, імітаційно-канонічні співвідношення, регістру диференціацію та послідовне нарощення щільності.

Диференціація прийомів залежить від жанрової природи першоджерела. Соціально-драматична пісня набуває наскрізного розвитку; лірична – внутрішньої ладової багатозначності;

жартівлива – театралізованої моторності; пісня-скарга – психологічної процесуальності; танцювально-побутова – функції динамічного фіналу. Отже, індивідуалізація не є зовнішнім декоруванням фольклорної мелодії, а способом виявлення її прихованого композиційного та семантичного потенціалу.

Фортепіанна партія становить головне середовище авторського перетворення. Вона не підпорядковується вокальній лінії, а співтворить форму, визначає драматургічну функцію повтору та переводить народну пісню зі сфери побутового виконання до академічної концертної комунікації. Саме взаємодія збереженого фольклорного ядра й індивідуалізованого інструментального середовища визначає художню цілісність циклу та його значення для подальшого розвитку української вокально-інструментальної обробки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бас Л. Юлій Мейтус. Київ : Музична Україна, 1973. 57 с.
2. Долгіх М. Родовід композитора Юлія Мейтуса: елісаветградський вектор. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. № 1. С. 32–39.
3. Загородній Т. Вокальні цикли Ю. Мейтуса на слова українських поетів у світлі стилістичних особливостей творчості та виконання. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2017. Вип. 40. С. 147–156.
4. Кузик В., Фільц Б. Обробки народних пісень для голосу з інструментальним супроводом. Жанрово-стильова еволюція від фольклорного джерела до солоспіву. *Українська музична культура першої третини XX століття в європейському контексті: нові погляди, матеріали : колективна монографія*. Кн. 2 / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2024. С. 461–504.
5. Маклюк Д. М. Камерно-вокальна творчість Юлія Мейтуса: жанрово-стильовий та виконавський аспекти. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. 32. С. 22–38. DOI: 10.34064/khnum2-32.02.
6. Ржевська М. Творчість Ю. Мейтуса 20-х років: між модернізмом та «музикою для мас». *Вокальне мистецтво: історія та сучасність*. Серія: Виконавське мистецтво. Київ, 2010. Кн. 2. С. 146–153.
7. Тіц М. Українські народні пісні у вільній обробці Ю. С. Мейтуса. *Радянська музика*. 1940. № 4. С. 10–23.

REFERENCES

1. Bas L. (1973). *Yulii Meitus* [Yulii Meitus]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 57 p. [in Ukrainian].
2. Dolhikh M. (2016). Rodovid kompozytora Yulii Meitusa: yelysavethradskiy vektor [The genealogy of composer Yulii Meitus: the Yelysavethrad vector]. *Studii mystetstvoznavchi*, 1, 32–39 [in Ukrainian].
3. Zahorodnii T. (2017). Vokalni tsykly Yu. Meitusa na slova ukrainskykh poetiv u svitli stylovykh osoblyvostei tvorchosti ta vykonannya [Yulii Meitus's vocal cycles to poems by Ukrainian authors in the light of stylistic and performance features]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*, 40, 147–156 [in Ukrainian].
4. Kuzyk V., & Filts B. (2024). *Obrobky narodnykh pisen dlia holosu z instrumentalnym suprovodom. Zhanrovo-stylova evoliutsiia vid folklornoho dzerela do solospivu* [Folk-song arrangements for voice with instrumental accompaniment: genre and stylistic evolution from folklore source to art song]. In H. Skrypnyk (Ed.), *Ukrainska muzychna kultura pershoi tretyny XX stolittia v yevropeiskomu konteksti: novi pohliady, materialy*. Book 2. Kyiv: Vydavnytstvo IMFE. 461–504 p. [in Ukrainian].
5. Makliuk D. (2023). Kamerno-vokalna tvorchist Yulii Meitusa: zhanrovo-stylovyi ta vykonavskiy aspekty [Yulii Meitus's chamber-vocal works: genre-stylistic and performance aspects]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, 32, 22–38. DOI: 10.34064/khnum2-32.02 [in Ukrainian].
6. Rzhavska M. (2010). Tvorchist Yu. Meitusa 20-kh rokiv: mizh modernizmom ta "muzykoiu dlia mas" [Yulii Meitus's music of the 1920s: between modernism and "music for the masses"]. *Vokalne mystetstvo: istoriia ta suchasnist*. Seria: Vykonavske mystetstvo, 2, 146–153 [in Ukrainian].
7. Tits M. (1940). Ukrainski narodni pisni u vilnii obrobtsi Yu. S. Meitusa [Ukrainian folk songs in Yulii Meitus's free arrangement]. *Radianska muzyka*, 4, 10–23 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 05.08.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 07.09.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.09.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

