

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кафедра естрадного та народного співу

ІВАНІК КАРИНА ДМИТРІВНА

ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ

МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

на тему : Народнопісенна традиція Західної України: етномузикологічні та виконавські виміри

на здобуття освітнього ступеня «магістр»

за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти

галузі знань: 02 Культура і мистецтво

спеціальності: 025 Музичне мистецтво

Теоретичне обґрунтування творчого мистецького проєкту

містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

_____ Іваник К.Д. ПІБ

Творчий керівник: Осипенко В. В., доцент, кандидат мистецтвознавства,
заслужена артистка України

Науковий керівник: Осипенко В. В., доцент, кандидат мистецтвознавства,
заслужена артистка України

Харків – 2024

ПЛАН

РОЗДІЛ 1.

Народнопісенна традиція Західної України в дослідженнях етномузикологів

- 1.1. Історія музично-етнографічного дослідження регіону
- 1.2. Жанрова система народнопісенної традиції регіону
- 1.3. Стильові особливості традиційного співочого мистецтва Західної

України

Висновки до РОЗДІЛУ 1.

РОЗДІЛ 2.

Виконавська концепція народнопісенної традиції Західної України

- 2.1. Виконавський фольклоризм як основа виконавської концепції
- 2.2. Виконавська концепція обрядового фольклору регіону
- 2.3. Виконавська концепція жанрів ліричної та повстанської пісень у

вимірах виконавського фольклоризму

Висновки до РОЗДІЛУ 2.

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ВСТУП

У плюралістичному культурному просторі сьогодення одним із чинників піднесення значущості національних духовних джерел є досягнення значущості витоків художнього світобачення нації, зокрема народнопісенної традиції. Як один із важливих і притяжних для науковців і виконавців її компонентів постає народнопісенна традиція Західної України, позначена виразною локусною специфікою, жанровим і стильовим різноманіттям, концентрованим утіленням кодів-символів колективної культурної пам'яті та невичерпним потенціалом трансформації у творчості сучасних митців.

Це стає підґрунтям активізації регіональних досліджень у контексті національної етномузикологічної думки та водночас численних виконавських версій у контексті художньої практики, у якій народнопісенна традиція Західної України репрезентується в контексті настанов виконавського фольклоризму та моделюючого співу на основі герменевтичного підходу, що відбивають, увиразнюють та модифікують локусну специфіку народної пісенності.

Актуальність дослідження обумовлена потребою узагальнення досягнень сучасної національної етнорегіоналістики, масштабність яких резонує зі значущістю народнопісенної традиції Західної України в національному культурному просторі. Водночас потребують обґрунтування і її виконавські версії, які слугують закарбуванню вічної життєвості фольклору як основу духовного буття нації та утвердженню статусу народнопісенного виконавства як царини діяльнісного втілення культурного коду нації в умовах актуалізації питань національної самоідентифікації.

Мета дослідження – виявлення специфіки народнопісенної традиції західної України як основи її інтерпретації в контексті виконавського фольклоризму. Досягнення мети передбачає виконання таких **завдань**:

- висвітлення шляхів опанування народнопісенної традиції Західної України національним етномузикологічним знанням;
- виявлення регіональних особливостей жанрової палітри народнопісенної традиції Західної України;
- висвітлення стильової специфіки народнопісенної традиції локусу;

- окреслення настанов виконавського фольклоризму та моделюючого співу на основі герменевтичного підходу як фундаменту виконавської концепції науково-творчого проєкту;

- обґрунтування виконавських концепцій зразків народної пісенності, зокрема Західної України.

Об'єктом дослідження є народнопісенна традиція Західної України.

Предметом дослідження є особливості народнопісенної традиції Західної України та специфіка її осягнення на рівні наукової рефлексії.

Методи дослідження. Основою магістерської роботи є такі загальнонаукові та спеціальні методи та підходи, як:

- історичний підхід, на основі якого було виявлено шляхи осмислення народнопісенної традиції Західної України національним етнографічним та музикологічним знанням та чинники появи нових жанрових утворень в народнопісенній традиції локусу;

- метод узагальнення, який забезпечив виявлення проблемних акцентів у музикологічних дослідженнях народнопісенної традиції локусу, її жанрових та стильових особливостей, а також засад виконавського фольклоризму та моделюючого співу на основі герменевтичного підходу і специфіки інтерпретації зразків народної пісенності у творчості видатних співачок України;

- метод системного аналізу, на основі якого народнопісенна традиція Західної України постає як жанрово та стильово розмаїта система, що водночас є значущою складовою як проблемного поля сучасної музикології, так і вагомим компонентом сучасного національного художнього простору;

- методи жанрового та стильового аналізу, які стали основою для окреслення жанрової та стильової специфіки народнопісенної традиції Західної України;

- логіко-аналітичний метод, який уможливив осмислення специфіки взаємозв'язку жанрових, стильових, виконавських параметрів народнопісенної традиції Західної України;

- метод виконавського аналізу, якій склав основу виявлення особливостей утілення національної народнопісенної традиції, зокрема і в її авторських інтерпретаціях, а також слугував фундаментом формування власної виконавської концепції

Теоретичною основою дослідження є праці із питань:

- особливостей народнопісенної традиції Західної України – І. Вагилевича [46], В. Гошовського [6], С. Грици [8, 9], З. Доленги-Ходаковського [59], Л. Єфремової [16], А. Іваницького [19], Г. Ількевича [45], Ф. Колесси [27, 28], Б. Луканюка [38], С. Людкевича [39], Г. Магас [40], І. Франка [62, 63] та ін.;

- специфіки жанрового та стильового кола народнопісенної традиції Західної України – таких дослідників, як: Н. Бобровницька [1], О. Возняк та Б. Луканюк [4], Н. Громова [10], В. Гнатюк [5], Г. Дем'ян [14], С. Килимник [23, 24], Р.-Б.Климаш [25], О. Ковальчук [26], А. Колодюк [28], Л. Костюк [31], Б. Луканюк [37], О. Луцко [35], Г. Магас [41, 42], М. Мишанич [43], І. Руснак [55], Г. Сокіл [56-58], Н. Федорняк [61], О. Цигилик [65];

- особливостей народнопісенного виконавства, настанов виконавського фольклоризму та моделюючого співу на основі герменевтичного підходу – таких науковців, як: Г. Бреславець [3], В. Данилець [12, 13], Ю. Карчова [22], В. Осадча [48], В. Осипенко [49], В. Осипенко та О. Шишкіна [53, 66];

- особливостей інтерпретації народної пісенності в сучасному художньому просторі України – таких дослідників, як: Ю. Карчова [22], У. Конвалюк [30], Л. Красовська [32], М. Мозговий [44], В. Осипенко [50].

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше:

- виявлено й обґрунтовано особливості виконавського втілення народної пісенності локусу та авторської ліричної пісенності на ґрунті композиторського фольклоризму у творчості Н. Матвієнко, А. Матвієнко, О. Мухи;

- сформовано та обґрунтовано виконавську концепцію зразків народнопісенної традиції Західної України, зокрема таких її жанрових показників, як веснянка-гаївка, колядка, повстанська пісня, а також ліричної авторської пісенності на ґрунті композиторського фольклоризму.

Набули доповнення, узагальнення та подальшого розвитку:

- уявлення щодо еволюції та стану музикологічного дослідження народнопісенної традиції Західної України;
- уявлення щодо сутності та специфіки виконавського фольклоризму, моделюючого співу на основі герменевтичного підходу;
- уявлення щодо шляхів утілення народнопісенної традиції в сучасному національному художньому просторі.

Практичне значення науково-дослідницької роботи окреслюється можливістю використання її основних положень і результатів у навчальному процесі у національних профільних закладах вищої та середньої фахової музичної освіти. Висвітлена в науково-дослідницькій роботі інформація є евристичною та актуальною в контексті тематичних курсів для вокалістів народного спрямування, формування репертуарних орієнтирів майбутніх виконавців та векторів просвітницької, лекторської діяльності, зокрема спрямованій на популяризацію національного народнопісенного виконавства.

Зв'язок з науковими програмами і планами. Науково-дослідницька робота, виконана на кафедрі естрадного та народного співу Харківської державної академії культури, відповідає базовій науковій темі кафедри та комплексній темі науково-дослідницьких робіт факультету музичного мистецтва «Музика і музикознавство в контексті світового часопростору».

Апробація дослідження відбулася шляхом виступів та публікації тез на науково-практичних конференціях: «Народнопісенна традиція в проєктах Наталії Половинки» – тези міжнародної науково-теоретичної конференції «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (м. Харків, 20–21 квітня 2023 р., у співавторстві з В. Осипенко), «До проблеми сучасного побутування гаївок (на прикладі одного з варіантів «Котилися вози з гори на долину...», записаного у квітні 2022 р. на Львівщині) – тези міжнародної науково-теоретичної конференції «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (м. Харків, 19–20 травня 2022 р. у співавторстві з В. Осипенко).

Структура роботи: науково-дослідницька робота складається зі Вступу, двох Розділів, шести підрозділів, Списку використаних джерел (67 позицій).

Загальний обсяг роботи складає сторінок, із них основного тексту – сторінок.

РОЗДІЛ І.

Народнопісенна традиція Західної України в дослідженнях етномузикологів

1.1. Історія музично-етнографічного дослідження регіону

Осмислення особливостей народної пісенності як концентрованого вираження духу і світогляду нації, утілення її ментальних орієнтирів сягає своїми витокami межі XVIII–XIX ст. та має основою настанови світогляду епохи романтизму, потужний рух «весни народів», актуалізований пробудженням національної свідомості. Саме у цей час «жива народна мова і пісня одержали виняткову популярність як джерело і доказ своєрідності кожного народу, як вислів духу народного життя та його історії» [47, с. 153].

Одне з перших закарбувань цієї тенденції у царині етнографії та музикології – праця З. Доленги-Ходаковського, який у 1814 – 1819 рр. здійснив першу масштабну спробу систематичного запису народної пісенності [59, с. 10]. Фіксуючи понад 200 різножанрових пісень, З. Доленга-Ходаковський намагався зацентувати їх локусну своєрідність, діалектну специфіку, зокрема у сфері артикулювання, що увиразнювало виконавські особливості. Так, науковець фіксував тверду вимову закінчень дієслів у західній «говірці», а та також «відобразив у своїх записах асиміляцію приголосних, перехід у живій вимові дзвінких у глухі та навпаки» [59, с. 14]. Спрямованість дослідника на запис варіантів пісень уможливила фіксацію багатства пісенної традиції локусу, ознаменувала досягнення її варіативної природи та значущості виконавства.

Жанрову масштабність праці З. Доленги-Ходаковського відбили записи весільних пісень, які він уважав «своєрідним еталоном давнини, джерелом пізнання слов'янської минувшини» [59, с. 52], пісень літературного походження та гумористичних і сатиричних пісень, поширення яких було показовим для межі XVIII–XIX ст. [59, с. 56]. Розиток фольклористичної праці в краї засвідчила діяльність К. Й. фон Гюттнера, який 1822 р. «не лише вперше в

Галичині опублікував мелодії українських пісень, а й порушив питання необхідності їх вивчення та записування» [67, с. 5] та К. Липинського, який у збірку фольклору Галичини В. Залеського (1833 р.) увів понад 70 народних мелодій.

Масштабна праця Г. Ількевича на поч. ХІХ ст. віддзеркалила тогочасну тенденцію осмислення народнопісенної традиції як насамперед пов'язану із вербальними вимірами та певним чином із особливостями локусних говірок. Проте надважливим було намагання науковця, дотичного до діяльності «Руської трійці», відбити жанрове різноманіття пісенності – серед понад 300 зібраних ним зразків були історичні пісні, балади, пісні про соціальну нерівність, наймитство, рекрутчину. Фактично уперше завдяки діяльності Г. Ільковича в обрії національної етнографії було уведено опришківські пісні, весільний обряд Коломийщини та коломийки [45].

Фольклористична діяльність І. Вагилевича була спрямована на збирання народних пісенних скарбів саме у рідному для нього Стрийському окрузі. 1834 р. ним він створив збірку «Слов'янське свято коляди» (не була опублікована), деякі із колядок увійшли до «Русалки Дністрової» 1837 р. Записами колядок І. Вагилевича послуговувався Я. Головацький у масштабній праці «Народні пісні Галицької і Угорської Русі» (1878 р.). І. Вагилевич особливу увагу приділяв запису колядок і щедрівок, створив систему їх диференціації на «колядки для господаря, ...для господині, для парубка і для дівчини» [46, с. 13], балад і коломийок, які він визначав як «співанки» або «гуцулки» [46, с. 15], а також гаївок, дитячих, жартівливих пісень, балад про опришків тощо.

У ХІХ ст. до фіксації фольклорного, зокрема пісенного, досвіду Галичини зверталися В. Залеський, Я. Головацький, О. Левицький, О. Лозинський, М.Шашкевич, Накопичений протягом ХІХ ст. національною етнографічною та музикологічною думкою досвід став для І. Франка підґрунтям для акцентуації таких рис народнопісенної традиції, як синкретичне відбиття колективного світогляду [62, с. 56], варіативність [62, с. 57] та зв'язок із «культурною і політичною еволюцією нашого народу» [62, с. 58]. Саме І. Франку належить окреслення специфіки провідної тенденції розвитку тогочасної етнографічної та

музикологічної думки, пов'язаної зі зміною векторів досліджень і їх локусною спрямованістю. Видатний поет зазначив, що «виробляються збирачі нового типу, такі, як Іван Колесса, Осип Роздольський, Володимир Гнатюк, Володимир Шухевич, що, обіймаючи широкі наукові горизонти, рівночасно стараються вичерпати запас етнографічних фактів у певній околиці, подати весь репертуар пісень, оповідань і т. ін. якогось незвичайного оповідача чи рапсода, вичерпати запас пісень, казок, обрядів даної околиці і, з другого боку, обняти запас доступного однорідного матеріалу в цілім краю» [63, с. 269].

Значним імпульсом розгортання музично-етнографічного дослідження пісенної традиції західної України, зокрема Галичини, стало заснування Львівського Наукового Товариства імені Шевченка, яке декларувало суспільну потребу в її збиранні та науковому опануванні фольклору. Завдяки діяльності спеціальної комісії в «Етнографічному збірнику» для широкого загалу публікувалися збірки пісень І. Колесси та В. Гнатюка. Заснована в 1898 р. Етнографічна комісія на чолі з І. Франком започаткувала запис та публікацію народної пісенності на засадах системності, типологічного диференціювання та наукового обґрунтування специфіки. Велике значення у розширенні уявлень щодо специфіки пісенної традиції краю мала 5-томна етнографічна праця В. Шухевича «Гуцульщина», у якій містилися записи жовнярських і опришківських пісень, коломийок, співанок, зокрема і з їх варіантами.

Імпульсом розвитку етномузикологічної думки стали праці Ф. Колесси, який позиціонував фольклор як «живий, невичерпний і безперервний процес» [27, с. 5], наголошував на його діалектній природі [27, с. 34] та виокремлював західний, гадицько-влинський та хідний, придніпрянський музичний діалекти [28, с. 352]. Видатний науковець зазначав безперервність і зв'язок процесів збереження традицій та новаційного трансформування – на його думку «кожна пізніша верства пісенна вносить щось нового в скарбницю народної поезії але й вбирає в себе елементи, витворені давнішими формаціями, достосовуючись до традиційного стилю» [27, с. 36–37]. Особливо наочно позиція Ф. Колесси щодо значущості спадкоємності увиразнилася у працях «Мелодіях гаївок», у якій було зібрано понад 150 зразків жанру, та «Мелодії українських народних дум».

Фіксація виконавської своєрідності пісенної традиції Західної України уможливилася завдяки зусиллям О. Роздольського, який 1900 р. започаткував звуковий запис фольклору фонографом, та С. Людкевича, який здійснив апробацію нової систематизації народної пісенності за власне музичними характеристиками. Результатом пошуків науковців стала перша в Східній Європі та Україні масштабна збірка (1 549 зразків) «Галицько-руські народні мелодії» (1906 р.). У передмові до збірки С. Людкевич окреслив риси народнопісенної традиції: унікальність кожного зразка – «народний співак майже ніколи, навіть безпосередньо по собі, не заспіває тої самої пісні в ідентичній формі, а все змінить дещо в прикрасках або в основі мелодії (не згадуючи вже про зміни темпа і інших акціденсів мелодії» [12, с. 186]; нетемперованість строю; нерегулярність ритміки; значущість агогіки тощо [39, с. 188–189].

На поч. XX ст. активізувалася діяльність фольклористів щодо виявлення особливостей новітніх зразків народної пісенності – відповідей на рівні колективної художньої рефлексії на соціокультурні реалії межі XIX–XX ст. Такими були праці В. Гнатюка «Війна і народна поезія» (1917 р.), О. Назарука «Слідами Українських січових стрільців» [33].

Піддаючись ідеологічному пресингу, в XX ст. українська музикологічна думка відсуває на периферію питання унікальності локусних пісенних традицій, які замінюються штучними, ідеологічно забарвленими, ментально нейтральними «новотворами. Проте із сер. XX ст. у зв'язку із інтенсифікацією національної свідомості, загостренням питання національної ідентичності музикологічна думка повертається до локусної проблематики. Це відбила праця В. Гошовського «Українські пісні Закарпаття» – науковець акцентував, що народній пісні «властиві риси національного (локального) пісенного стилю і колективного музично-поетичного мислення» [6, с. 22], увів поняття музичного діалекту, яким позначив «комплекс різних стилістичних особливостей національного музичного фольклору, який поширений на певній території» [6, с. 49]. Специфіку цих діалектів (гуцульського, мармароського, східно- та західноверховинського та ужансько-тур'янського) науковець

насамперед пов'язував із особливостями ритміки та мелосу, проте фіксував і особливості звуковедення (говіркою, наспівно, співомовно, широко, важко тощо). Це засвідчувало потенційне визнання виконавської специфіки як маркера локусної своєрідності пісенної традиції, яка у поглядах С. Грици була декларована як квалітативна ознака фольклору – його «заземленість у певному середовищі» [9, с. 5].

Визнання регіональної специфічності народно-пісенної традиції стало основою праць Б. Луканюка, який акцентував, що «вивчення територіальних стилів української народної музики, започатковане Станіславом Людкевичем ще на зорі ХХ століття, належить до головних завдань вітчизняної музичної етнографії. Його успішне вирішення спричиниться до розв'язання цілого ряду не тільки суто етномузикознавчих, але й загальніших – фундаментальних гуманітарних – проблем» [38, с. 15].

Саме фундаментальна гуманітарна проблематика, пов'язана із раніше замовчуваною за радянських часів специфікою фольклорного надбання Західної України як віддзеркалення ментальних настанов і водночас особливостей історичного шляху нації, стала із набуттям Україною незалежності основою для дослідницьких пошуків науковців. Відзначимо, що музикологічна думка цього часу розгортається у двох напрямках. З одного боку, це тяжіння до всеохопного опанування фольклорного спадку в його жанровій, тематичній масштабності. Це закарбували: фундаментальна праця С. Грици «Необрядовий фольклор західних регіонів України» [8], у якій видатна науковиця акцентує варіантність й імповізаційність народної пісенності, значущість бойківського, лемківського та гуцульського музичних діалектів, зберігає місцеву лексику та орфоепію; дослідження Л. Єфремової «Наспіви українських весільних пісень» [16], окремий розділ якої присвячений весільним пісням Західної України; праця А. Іваницького «Український обрядовий фольклор західних земель. Музична антологія» [19]. Новий вектор музично-етнографічного дослідження фольклорної традиції регіону постає на перетині регіоналістики та жанрового дослідницького модусу. Такою, зокрема, є дисертаційна розвідка О. Ковальчук «Поетика коломийок», у якій уперше у феноменологічному та онтологічному

ракурсі схарактеризовано характерний для регіонального фольклору жанр коломийки [26]. З іншого боку – це праці деталізуючого, конкретизуючого спрямування. Так, тематично-образну специфіку зокрема стрілецьких пісень висвітлює О. Кузьменко [33]. Концентрованим вираженням цієї увиразненої в останні роки тенденції поглибленого музикологічного дослідження етнорегіональної специфіки народнопісенної традиції Галичини стали праці Г. Магас. Науковиця окреслює шляхи фольклористичного опанування народнопісенної традиції Стрийщини – від поч. ХХ ст. [40], визначає особливості колядок і щедрівок регіону [41], голосінь і поховальних пісень [42].

1.2. Жанрова система народнопісенної традиції регіону

Жанрові обрії народної пісенної традиції Західної України, зокрема Галичини, демонструють як єдність із національною жанровою палітрою фольклору, так і значимість виразних регіональних акцентів.

На перетині цих тенденцій, демонструючи їх взаємовплив, постають жанри календарного циклу. Повною мірою відбивають унікальність фольклорної пісенної традиції такі складові її жанрової панорами як колядка та щедрівка, позначені політекстовістю, пріоритетністю стверджувальних, констатуючих лексем [20, с. 42–43], тяжінням до ідеалізованого відбиття життя людини та спільноти, що виявлено в численних метафорах, гіперболах, евфемізмах тощо [31, с. 296]. Характерним показником жанру виступають, на думку науковців, типова структура десятискладового розміру із цезурою (5+5) [31, с. 296] та милозвучність, алітерація та асонанси [24, с. 120].

Окреслюючи особливості веснянок, В. Гнатюк акцентує, що тільки в Галичині вони функціонують зокрема під жанровою номінацією «гаївки». Утім, з огляду на особливості побутування, науковці диференціюють веснянки, як виконувалися у «весняному сегменті» річного фольклорного циклу, та власне гаївки, які виконувалися «виключно в часі великодніх свят на цвинтарі коло церкви» [5, с. 85]. Особливості веснянок, які сягають дохристиянських часів, науковці вбачають в синкретичній єдності з хореографічним компонентом, обумовленим проєкцією життя природи на людське буття – «рух в природі, що

оживає, переливався у танок» [18, с. 60], належності переважно до жіночої царини фольклорної традиції [23, с.11], та певному утилітаризмі, дієвості – вони «мусили магічними способами – відповідними формулами – колективними словами-символами, ритмом, грою, танцями та хороводами – чаклувати природу, заворожувати добрі й лихі сили...» [23, с. 9].

Визначення веснянок як поезій-містерій [23, с. 35] резонує з їх високим ступенем метафоричності, наповненістю символами природи, утвердженням нерозривного зв'язку буття природи та людини. Характерним для веснянок, з огляду на їх тривале функціонування у фольклорній пісенній традиції, є високий потенціал тематично-образного трансформування. Пов'язаний із насиченням побутовими, соціальними, історичними тощо мотивами [23, с. 158, 160, 165–170, 178–189] та виявлений у тематично-образній багатовекторності, такий потенціал реалізується в різноманітті інтонаційно-ритмічної організації. «Скріплення» веснянок у жанрову єдність забезпечується на рівні типової структури, яка складається із заспіву та приспіву, домінування інтоном з опорою на тонічний тризвук. Науковці зазначають, що у веснянках «в оспівуванні основних устоїв мелодії особливо виразну роль відіграють сексти (іноді дорійська), а також ввідний тон на сьомому щаблі в долішній частині мелодії [20, с. 22–23].

Різнманіття веснянкової пісенності відбилося і в наявності таких різновидів: пантомімічні ігрові сценки, як вирізняє збереження найдавніших основ міфологічного, символічного мислення; пісні-заклички, які мають локальну приуроченість – виконанням на узвишші, та зв'язок із жіночою традицією співу; розгорнуті танки-ігри із домінуванням співочого елементу та специфічної графіки танцю – домінування руху по колу [18, с. 61–62].

Звертаючись до питання онтології веснянок, гаївок, науковці зазначають, що їх специфіка «полягає в тому, що вона з якихось пір перейшла включно до молодіжного, а далі й дитячого репертуару» [4, с. 15]. Це обумовило складність її утримання в колективній художній свідомості і звідси – « скорочення плутаність гаївкових сюжетів, хильніть до їх перемішування і т. ін.» [там само].

Специфічним локусним різновидом весняної пісенності регіону, зокрема Галичини, є риндзівки – парубоцькі величання дівчатам із Великоднім рефреном.

У науковому дискурсі усталеною є думка щодо наявності «в кожній регіональній традиції провідного, домінантного жанру (точніше, жанрового комплексу), затвердження якого відбувається найчастіше під дією історичних обставин. В орбіту навколо цього «ядра» втягуються інші музичні жанри й компоненти традиції, переймаючи його основні стилістичні риси» [20, с. 62]. У народнопісенній традиції Західної України таким «ядром» є традиційний комплекс обрядового та необрядового фольклору, на який накладаються нові жанрові утворення, виникнення яких обумовлюється соціокультурними реаліями, за яких ця частина українських земель тривалий час перебувала в «іншому» культурному просторі та під його тиском. Посилення такого пресингу на поч. ХХ ст. водночас із подіям 1 світової війни, процесам урбанізації, еміграції, переформатування політичного ландшафту стало імпульсом до значущих змін у культурному просторі. Відповіддю на них у фольклорній царині стали такі нові явища, як емігрантські, стрілецькі, повстанські тощо пісні.

Емігрантські пісні, які С. Грица визначає як нову гілку на фольклорному дереві та водночас як тіньову частину культурної спадщини» [2], та які визначаються дослідниками як пов'язані насамперед із західними українськими землями, неодноразово привертати увагу українських дослідників. Чинниками актуалізації їх дослідження з межі ХІХ–ХХІ ст. стало не тільки їх поширення а національному просторі та культурному просторі української діаспори. На межі Нового та Новітнього часу національна фольклористика вирішувала для себе питання щодо специфіки функціонування фольклору як художньої рефлексії щодо соціокультурних реалій – чи зберігаються недоторканими усталені жанрові моделі фольклорної традиції, чи зберігають вони свою життєвість у жанровій панорамі, чи є процес формування та закріплення на рівні слухацької свідомості нових жанрових форм знаком зникнення фольклорної традиції або це знак його здатності адаптуватися до нових умов буття? Пов'язуючи

емігрантські пісні саме із фольклорною традицією локусу, Ф. Колеса зазначав, що «сі пісні складаються на широкий цикл, справжню епопею, що з різних боків змальовує долю емігрантів. На піснях про еміграцію бачимо, як на наших очах твориться нова група пісенна, що найсильніше виступає на західних окраїнах та поволі охоплює щораз то ширші круги» [27, с. 42].

Звертаючись до специфіки емігрантських пісень, В. Гнатюк зазначав їх диференціацію за територіальною ознакою – пісні емігрантів у США, Бразилію та Канаду. Видатний науковець акцентував, що ці пісні записані в стані творення, і що в силу їх новачності «подибуємо в них цілий ряд нерівностей і хиб; вони часто кульгаві, подекуди недоладні, недотепні, бо не мали ще часу походити по широких кругах людей та огладитись між ними, ошліфуватись» [5, с. 42]. В. Гнатюк також започаткував тематичну диференціацію емігрантських пісень – на такі, що пов'язані з економічним тиском на українство та такі, що відбивають наслідки політично-національного утиску спільноти з боку іноземної влади [5, с. 51]. Характерною рисою жанру науковець вважав і змістове різноманіття – «бачимо в піснях згадки про брак землі, про лихву, про податки та різні драчки, брак заріbkів, про політичну деморалізацію, переслідування старостів, про безправно проведені вибори і т.і. З другого боку, бачимо в піснях надію на більшу волю за морем, особливо політичну, на кращі заріbки, ...і взагалі на кращу будучність» [5, с. 51–52].

Така змістова варіативність пов'язана із жанровою специфікою емігрантських пісень. О. Луцко зазначає, що цей пласт пісенності постає у двох вимірах. З одного боку, «це всі пісні, що створили емігранти, тобто весь пісенний фольклор українців поза межами історичної Батьківщини. <з іншого боку> це група пісень, створена для того, щоб виразити таке нове суспільне явище у житті українця, як еміграція» [35, с. 439]. До того ж емігрантські постають у «внутрішньому» жанровому різноманітті, що обумовлює їх здатність до модуляції в різні жанрові контексти при збереженні провідної змістової лінії – життя поза межами рідної землі.

Це відбивають епічний, ліричний та гумористично-сатиричний варіанти жанру, які позначені і стильовими, зокрема виконавськими особливостями.

Така розмаїтість спонукає науковців до визначення емігрантських пісень як жанрового різновиду компоненти «суспільно-побутової лірики, в якому особливо виразний історичний аспект» [11, с. 126]. Водночас дослідники пропонують класифікацію емігрантських пісень за їх змістом: пісні, позначені намаганням суцільного змалювання життя за кордоном; пісні про складнощі буття поза межами рідної землі; пісні про переваги життя за кордоном; макаронічні пісні, позначені насиченням часто спотворених в транскрипції іншомовних лексем; необрядові пісні; обрядові пісні [25, с. 36–37].

Характерною рисою цього жанрово розмаїтого пісенного шару дослідники вважають наявність своєрідної сюжетно-драматургічної основи, яку складають такі компоненти: роздуми, почуття у зв'язку із тим, що людина покидає свою землю; тривожні переживання в дорозі; складність адаптації до життя в нових землях; складність і драматичність життя розірваних внаслідок еміграції родин; щасливе повернення на рідну землю або навпаки, повернення без статків; трагічне буття на чужині [2, с. 14.]. Зазначимо, що численність таких наративних складових обумовлює як їх значущість як основи самостійних зразків пісенності, так і можливість їх поєднання і в межах одного пісенного зразка. Це стає основою своєрідного різновиду жанру – хроніки, новели та чинником характерного для емігрантських пісень тяжіння до хронікальності та публіцистичності [2, с. 7].

Масштабним компонентом жанрової панорами пісенної традиції Західної України є історичні пісні в усьому їх тематично-образному різноманітті, позначені значущістю осмислення національного духовного досвіду та консолідації нації, її соборного єднання в обстоюванні національної ідентичності. Опришківські пісні, завдяки їх наративності, епічності, співвідносяться із епічною традицією. Закарбування в них історичних подій, документальність, хронікальність, піднесення образу народного героя – очільника спільноти обумовлює їх жанрову номінацію як «співанок-хронік» та слугує концептуальною ланкою зв'язку із новітніми жанровими площинами, актуалізованими національним визвольним рухом межі XIX–XX ст.

Одна з них – стрілецькі пісні, які демонструють концентрацію колективної художньої рефлексії на ґрунті героїко-патріотичної тематики, Їх специфіка окреслюється не тільки тим, що вони увиразнюють локусну своєрідність пісенної традиції – дослідники акцентують, що «цей унікальний пісенний пласт є локальним явищем, пов'язаним з культурою і побутом західноукраїнських земель» [55, с. 244]. Стрілецькі пісні увиразнюють вічну життєздатність фольклорної традиції, її невичерпний потенціал щодо мобільного закарбування новітніх реалій на рівні колективної художньої свідомості. Цей пісенний пласт також демонструє масштабність змістових, сюжетних вимірів, що обумовлює їх резонанс із ліричною пісенністю, баладою, жартівливими піснями тощо.

Стрілецькі пісні водночас відбивають процес трансляції авторського твору у фольклорну царину – одним із найяскравіших прикладів такої трансляції є пісня О. Кониського «Ой, у лузі червона калина». Дослідники наголошують, що наближення цих пісень до літературних творів пояснюється тим, що «їхні автори – представники січового стрілецтва – були вихідцями з інтелігентських родин, гімназистами, освіченими людьми (за документами Львівського архіву 40% січових стрільців мали вищу університетську освіту) [34]. Таке своєрідне буття на прикордонні функціонування пов'язано із акцентованим дослідниками проявом у цих піснях «традиції народного мелосу, хорового галицького співу, західноєвропейської танцювальної музики, романсової мелодики» [55, с. 244].

Повстанські пісні визначаються науковцями як «сукупність пісенних творів про національно-визвольну боротьбу українського народу у ХХ столітті, які відображають ідеї самозречення та жертвовності на благо державності України, передають захоплення красою, мужністю і сміливістю, нескореністю духу» [58, с. 816]. Зберігаючи такі риси фольклорної традиції, як анонімність і варіативність, функціонування на рівні усної традиції тощо, повстанські пісні синтезують їх із авторським літературним компонентом [55, с. 247].

Характерною рисою повстанських пісень є не тільки їх жанрово-тематичне різноманіття – це історичні пісні, балади, новинкові пісні (співанки- хроніки) ліричні та гумористичні пісні, похоронні, виселенські та тюремні пісні, веснянки, гаївки, колядки, коломийки тощо [14, с. 506; 57, с. 958]. Те, що

повстанські пісні постають як утілення нового етапу творення фольклору на ґрунті вічних традицій та новацій, стає імпульсом до формування притаманної їм семантично-символічної специфіки – всотування та оперування масштабним спектром символів і кодів, закріплених у слухацькій відомості.

На думку дослідників, це обумовлює притаманну цьому жанровому пласту чіткість, лаконізм і глибину образів [57, с. 959] та винятковий консолідаційний потенціал, здатність до соборного єднання спільноти на основі єдиної системи культурних кодів, у яких «згортається» історична пам'ять. Вираженням історичної пам'яті є «популярність колядок, як виникли після Другої світової війни і оспівують нещасну долю України, захоплену більшовиками, заслання українців до Сибіру» [10, с. 154]. Повстанську пісню також вирізняє значущість конкретних соціокультурних «посилань». Як зазначає А. Іваницький, це «відображення нових історичних реалій та умов боротьби: образи лісу, ночі, криївки (схрону), московських катів, і, звичайно, піднесено-шанобливе вживання слів «повстанець», «герой», «Слава Україні» та «героям слава», Останні пари слів одночасно слугували і паролем, і привітанням» [18, с. 249].

Жанровий маркер фольклорної традиції регіону – тематично та образно універсальна коломийка. Її змістове функціональне різноманіття жанру «врівноважують» такі типові риси: синкретична єдність музики, хореографії, поезії, [7, с. 104–105] та інструментального компонента [18, с. 215]; перевага двовіршової структури, типових ритмформули [26] та складочислення – 4+4+6 [18, с. 214], що визначається як коломийковий вірш [5, с. 67]; жіноча рима [26].

Жанровою ознакою коломийки, що співвідносить її із міфологічними настановами світосприйняття, є співставлення світів людини та природи. Це відбивається у двоплановій побудові: «у першому рядку подається образ природи, який має символічне значення, в другому – реальний образ» [55, с. 185].

У силу тематично-образного різноманіття коломийки здатні до миттєвої художньої реакції на соціокультурні реалії буття спільноти та до ланцюгового об'єднання у віночки, в'язанки. У зв'язку із такою тенденцією побутування науковці зазначають, що «поєднання окремих картин в одне ціле зумовлено не

об'єктивними зв'язками в реальній дійсності, а особливостями переживання і мислення ліричного героя» [55, с. 187]. Жанровими показниками коломийок виступають також психологічний паралелізм [26, с. 11; 55, с. 187], насичення метафорами, гіперболами, метонімією, риторичними запитаннями, тавтологічними епітети, анафорами, епіфорами тощо [26, с. 12–14].

1.3. Стильові особливості традиційного співочого мистецтва Західної України

Осмислюючи стильову специфіку фольклору, дослідники акцентують, що «жоден фольклорний стиль, яким би значимим він не був, не може простягатися в безкінечність; глобальних стилів, здатних охопити всю планету, просто не існує – з них кожен врешті виявляється просторово (територіально) обмеженим, маючи десь свій початок і кінець та протиставляючись іншим, більше чи менше відмінним таким же тереновим утворенням» [36, с. 80]. Проте виявлення меж функціонування виявлених дослідниками територіальних стилів певним чином проблематизуються внаслідок відмінностей їх дослідницького бачення.

Так, С. Людкевич зазначав наявність власних стильових нюансів у кожному окремому локусі (навіть у кожному селі) [39, с. 195], та окреслював чинники їх своєрідності – «сі різниці характеру мелодій складається цілий конгломерат найрізноманітніших, не раз протилежних собі впливів, внутрішніх і зовнішніх, органічних і штучних, поверхових, загальних, локальних, плеємних і культурних» [39, с. 196]. В. Гошовський убачав специфіку 5 провідних музичних діалектів у таких ознаках, як: «наявність або відсутність певних пісенних типів і жанрів; 2) характерні територіальні різновиди спільних для кількох діалектів пісенних типів; 3) сукупність тектонічних елементів пісень (ладова система, ритм, мелодична лінія, інтонаційні зв'язки, розспів, манера виконання тощо; 4) пристосування загальнонаціональних або міграційних типів до закономірностей місцевого пісенного стилю» [6, с. 49–50]. Б. Луканюк виокремлює 9 культурно-географічних підзон (північно-західну, північно-правобережну, північно-лівобережну, центрально-західну, центрально-

правобережну, центрально-лівобережну, південно-правобережну, південно-західну та південно-лівобережну) [36, с. 81] та 9 провідних галицьких говорів-діалектів (волинський, подільський, наддністрянський, надсянський, гуцульський, покутсько-буковинський, бойківський, лемківський, закарпатський,) [36, с. 83], акцентує рухливість їх меж та подальше розрізнення фольклорних традицій районів, округів, околиць та кутків [36, с. 86].

Внутрішньої рухливості стильовій панoramі народнопісенній традиції надає також її безперервний зв'язок із історичними, соціальними, культурними реаліями буття нації. Це спонукає науковців до історичного диференціювання стильової фольклорної царини. Так, Б. Луканюк фіксує наявність таких 3 історичних стилів: «1) первісного, породженого поганською (язичницькою) обрядовістю...; 2) середньовічного головно в традиційній позаобрядовій (світській) ліриці, почасти перейнятий із Заходу, але вже органічно засвоєний...; 3) найновішого, цілковито напливового з писемної культури орієнтовно від кінця XVIII століття, заснованого вже на класичному мажоромініорі й акцентно-динамічному ритмі, а також на властивому тільки йому синтаксисі музичного періоду та базованих на ньому більших форм» [36, с. 93–94].

Водночас із певною індивідуалізованістю та інтерпретаційною своєрідністю виконавського втілення пісенних зразків та тяжінням до збереження їх специфіки ознак це обумовлює рухливу стильову панораму, коливання між усталеними та мобільними стильовими настановами. Їх амплітуда увиразнює буття народної пісенності як варіативного закарбування колективної та індивідуальної художньої рефлексії. Окреслюючи стильові особливості фольклорної традиції Західної України, С. Людкевич на основі типу фольклорного зразка, позначеного специфікою структури вірша, інтонаційно-ритмічної побудови, зв'язком із певним середовищем та функціональністю, акцентував, що в регіональній пісенній традиції переважно «мелічний елемент більше зв'язаний та безпосередно залежний і умовлений складочисловою ритмікою тексту» [39, с. 192]. Видатний дослідник і композитор акцентував, що «галицькі пісні мають загалом узявши більш

рецитовану ритміку і залежну від рецитації, в якій мелізмати розвиваються головню лиш на кінці періодів» [там само] та «порівняно з українськими є теж монотоннішими, обертаються в обмежених строях і держаться лиш головних інтервалів та несміло від них віддаляються, немов би вухо боялося втратити їх» [39, с. 193]. Сучасні науковці у вокально-тембровій традиції відзначають пріоритет грудного та головного регістру жіночих голосів та перевагу помірної динаміки співу [21, с. 38].

Побудова власної виконавської програми спонукає нас насамперед звернутися до окреслення стильової специфіки обрядових жанрів, які до неї уведені – гаївки та колядки.

Зазначимо, що на загальні типологічні ознаки фольклорної пісенної традиції, зокрема в регіональному вимірі, накладаються і жанрові особливості. Так, зв'язок веснянок, гаївок із ритуальним закликанням весни та притаманний ї паралелізм буття природи та людини обумовив перевагу унісонно-гетерофонної манери (зі значущістю руху паралельними терціями тощо), типових перегуків двох виконавців /колективів виконавців, високий ступінь емоційної експресії – як виконавське відбиття пріоритетності інтонацій гукання, кличу.

Типовим для жанру є відкрите звуковидобування на межі динамічного потенціалу співаків («криком») [18, с. 62]. Акцентуючи ритуальну функцію веснянок, дослідники зазначають, що «співачки інтонували мелодію пронизливо, майже криком, у дуже високій теситурі, до того ж підсилюючи в акустичному спектрі голосів високі обертони, що забезпечувало особливу літучість звуку» [21, с. 58], наголошують на значущості гукань наприкінці (іноді в середині) строфи [21, с. 58]. Притаманна веснянкам моторність тісно пов'язана із особливостями ритміки та мелосу, які позначені домінуванням інтоном у невеликому амбітусі, відсутністю протяжних розспівувань голосних.

Нечисленність записів риндзівок (ранцівок, рогульок) ускладнює формування уявлень про їх первинні стильові настанові. Проте, ґрунтуючись на записах риндзівок в Галичині, науковці акцентують притаманний їм помірний

динамічний тонус, поширення виконання за принципом solo/duet-tutti [43, с. 73], завершення переважно рецитованим віншуванням-побажанням [43, с. 84].

Стильові особливості колядок і щедрівок обумовлюються зокрема їх виконанням – «умови відкритого простору <...> диктували «вуличний» характер вокального звуковидобування. Це дуже голосний прямий звук, що не допускає можливості вібрації» [21, с. 47]. Стилiстику колядок науковці пов'язують із насиченням пестливими лексемами, наявністю «повних нетягнутих або навпаки стягнутих форм прикметників (золотії, голубії, воронії, дрібен і т. д.)» [1, с. 57], а також редукуванням голосних та повторами завершення фрази на початку наступної фрази, що формує внутрішню риму [1, с. 57–58].

У повстанських піснях науковці акцентують: тематично-образну, внутрішню жанрову різноманітність [57]; перевагу української літературної мови [56, с. 98], що суттєво позначається на артикуляції; перевагу регулярної акцентної ритміки [56, с. 99] та незмінної метрики [65, с. 56]; «наявність затакту та вальсовість композицій» [56, с. 99]; домінування моторики (в жартівливих, маршових піснях) та кантилени (у піснях про загибель героя, про кохання) [65, с. 57]; пріоритет мажоро-мінору [56, с. 100], іонійського та еолійського ладів, значущість Т-S-D зворотів та відхилень у паралельні тональності [65, с. 57; 56, с. 100]; перевагу простих форм періодів (1 та 2-частинних), строфи із повторенням другого віршу та приспіву [65, с. 57] та двоголосного виконання [65, с. 57]; «рух мелодії паралельними терціями, гомофонно-гармонічна фактура» [56, с. 100] із можливими введеннями підголоскової фактури в кадансах [56, с. 100]; тенденцію творення пісень на основі перетекстування відомих пісенних зразків [65, с. 57, 59], зокрема стрілецьких пісень [29, с. 94]; безумовний пріоритет героїчного начала, відтворення філософії національної боротьби [56, с. 255]; опору на пісенно-романсову стилістику [56, с. 101].

Суттєвими є й стильові нюанси танатологічної пісенної традиції регіону. Її загальними рисами є: значущість величання небіжчика, образів дороги та світла, зозулі та солов'я, які уособлюють у слов'янській міфологічній свідомості души померлих та слугують медіаторами між світами живих і

померлих, метафора слідів, які людина залишила протягом життя, постійні запитання – куди іде небіжчик тощо та запрошення його у гості [42, с. 94–96]. За наявності таких рис, голосіння та похоронні пісні позначені й певними відмінностями. Так, на відміну від узагальнених, типізованих похоронних пісень, голосіння мають такі специфічні ознаки, як: імпровізаційність, індивідуалізованість, обумовлену значущістю особистої рефлексії з приводу трагічної події, гіперболізація чеснот небіжчика та негативних наслідків його смерті для життя родини [42].

Стильові обрії коломийки окреслюються наявністю двох його різновидів – «до танцю», у якому увиразнюється синкретична природа коломийки та пріоритетним є чоловічий спів, та «до співу». «Співочий» варіант коломийки вирізняється «кантиленим або речитативним характером, нерідко в манері *parlando-rubato* [18, с. 216] та стильовою диференціацією за статевою ознакою. Так, у чоловічому виконання коломийки до співу позначені швидкими темпами, моторикою, декламаційністю, тенденцією ретардації у фіналі, у жіночому – мелодичністю, наспівністю, домінуванням ліричного начала [18, с. 216]. Попри усталеність структури та типовість ритмоформули, коломийки «не заперечують» імпровізаційності – у «співаних коломийках перетворення ритміки обмежується чисто виконавськими прийомами (розширення, стискання ритму, поява пунктированості, тріолів, вільний темп)» [18, с. 218].

Стильові маркери коломийки пов'язані з її тематично-образним та функціональним різноманіттям. Це надає можливості науковцям виокремлювати в «коломийковому колі»: «1) твори для вираження емоційного стану; 2) приспівки, що супроводжують певну господарську діяльність людини; 3) колискові; 4) застільно-бесідні; 5) які коментують весільний обряд; 6) до танцю» [26, с. 10] та акцентувати багатство їх виконавсько-стилістичних ознак. Чинником такої стильової варіативності є й те, що «одна й та ж коломийкова мелодія, завдяки закладеним у ній змістовим потенціям, спроможна міняти свій музичний жанр і при потребі ставати танцювальною (драматичною, ліро-драматичною), співною (ліричною) або рубатною (ліро-епічною)» [37, с. 73]. Це

дозволяє виконавцю мобільно та вільно, з огляду на зміну середовища та функції виконання, варіювати темп, спосіб звуковидобування та звуковедення.

Потенціал стильової мобільності і вічної здатності до новаційних трансформацій як відповіді на виклики соціокультурних реалій відбивають процеси жанрової дифузії. Одним із його яскравих утілень у фольклорній традиції західної України є повстанські колядки та щедрівки. Постаючи на основі давніх традицій, вони демонструють значущість новаційних тенденцій та «своєрідний симбіоз націоналізму та релігійного чуття» [41, с. 55]. Це знаходить вираження в значущості провідних тематичних і образних концептів – апеляцій до вищих релігійних сил, закликів до боротьби за незалежність нації та держави та декларація віри в їх світле майбуття, скорбота матері за синами, що є метафорою туги України за її дітьми [41, с. 55–57].

Висновки до Розділу I

Музично-етнографічне дослідження регіону, яке сягає межі XVIII–XIX ст., актуалізоване настановами світогляду епохи романтизму, пробудженням національної свідомості. Поступове осмислення народно-пісенної традиції як закарбування духовності нації локусу та послення уваги до закарбування її локусної специфіки протягом XIX ст. знайшло вираження у працях З. Доленги-Ходаковського, Г. Ільковича, І. Вагилевича, І. Франка. У XX ст. завдяки працям Ф. Колесси, О. Роздольського, С. Людкевича в музикознавчій думці усталюються погляди щодо специфіки її мелосу, ритміки та виконавства. Із сер. XX ст. у роботах В. Гошовського, Б. Луканюка, С. Грици, Л. Єфремової, А. Іваницького знаходить вираження осмислення специфіки регіональної регіональної народнопісенної традиції та музичних діалектів. Поч. XXI ст. позначений як синтезом регіонального та жанрового дослідницьких спрямувань та водночас поглибленням уваги до новітніх жанрових утворень та деталізації уявлень етнорегіональної специфіки краю.

У жанровій панoramі народнопісенної традиції краю особливою вагомістю та регіонально увиразненими є колядка та щедрівка, веснянка - гаївка, риндзівка, коломийка, а також нові фольклорні жанрові утворення емігрантські,

стрілецькі, повстанські тощо пісні, які демонструють життєвість народнопісенної традиції та її здатність до відбиття новітніх реалій буття нації.

Стильова специфіка традиційного співочого мистецтва регіону позначена різноманіттям, обумовленим особливостями музичних діалектів і зв'язком із історичними, соціальними, культурними реаліями буття нації, значущістю рецитованого ритму, пріоритету грудного та головного регістру жіночих голосів і помірної динаміки та демонструє різноманіття настанов відповідно до жанрових вимірів пісенності.

РОЗДІЛ 2.

Виконавська концепція народнопісенної традиції Західної України

2.1. Виконавський фольклоризм як основа виконавської концепції

Жанрова та стильова палітра фольклорної пісенної традиції перебуває у фокусі уваги сучасних виконавців народної пісні як така, що зберігає найдавніші шари народної художньої свідомості, відбиває глибинний сенс і значущість для спільноти комплексу архетипів, символів і кодів історичної колективної пам'яті. Проте в умовах «позафольклорного» виконання, винесеного у сценічний простір, позначеного диференціацією виконавця та аудиторії, зразки народної пісенності певним чином демонструють тенденцію модифікування, пов'язану із особливостями виконавського фольклоризму.

У сучасній етномузикологічній думці різноманітні дослідницьких поглядів виконавський фольклоризм визначається як:

- «вторинна переробка та реконструкція автентичного фольклорного матеріалу ... для трансформації у новій художньо-естетичній якості» [64, с. 16];
- спосіб «існування живого етнотрадиційного інтонування в межах професійного й аматорського музикування <який має концептуальною основою> збереження регіональної автентичної традиції в контексті виконавського мистецтва» [12, с. 94], який демонструє «вагомість диференційованого підходу до виконавських стилів фольклору, симбіоз народної манери співу із академічним вокальним мистецтвом» [13, с. 84];
- багатокомпонентна система, яку складають «етнорегіональний стиль, жанрові характеристики, штрихи, артикуляція, манера гри/ співу, динамічні нюанси, тембрально-колеристична палітра» [13, с. 85];
- «трансформоване використання народнопісенних зразків поза рамками фольклорної традиції як реконструкція чи стилізація автентичного звучання (етнографічний фольклоризм) чи відтворення фольклору в різних обробках у сценічній виконавській практиці (аранжований фольклоризм)» [61, с. 8];
- характерна тенденція виконавського втілення народнопісенної традиції, що передбачає адаптацію фольклорного зразка, яка постає «на ґрунті часткового використання трансляції та авторської інтерпретації» [66, с. 95].

Питання сучасної виконавської інтерпретації народнопісенної традиції проблематизується на теоретичному рівні не тільки внаслідок широти поглядів сучасних науковців щодо сутності та специфіки виконавського фольклоризму. На рівні художньої практики чинником особливостей виконавської позиції може бути різноманіття регіональних нюансів фольклорної традиції, що обумовлює їх співставлення та врівноваження з регіонально-стильовими орієнтирами співака.

Особливої яскравості таке співставлення набуває при виконавській апробації фольклору Західної України, зокрема карпатського регіону, визначальними рисами якого науковців вважають «1) збереження архаїчних елементів музичної структури; варіантність, варіаційність, імпровізаційність, повторюваність, серіація; 2) значне жанрове різноманіття виконуваної музики (коломийка, гуцулка, козачок, гопак, метелиця, півторак, акан; 3) ритм як цементуючий фактор музично-композиційної структури; 4) орнаментально-візерункова розгалуженість мелодичного контуру» [13, с. 83].

Власна виконавська концепція формувалася з урахуванням досвіду, накопиченого національної етномузикологією щодо специфіки виконавського фольклоризму. Безпосередньою основою виконавської позиції стали запропоновані В. Осипенко та О. Шишкіною настанови моделюючого співу на основі герменевтичного підходу: глибоке пізнання народнопісенної традиції на основі безпосереднього спілкування з носіями-інформантами та опанування матеріалу експедицій; опора на інваріант пісенного зразка; «регіональна визначеність та однорідність вокально-тембрової традиції й пісенного стилю; щирість та сердечність виспівування, повне підкорення голосового втілення змісту вербального тексту та емоційної складової образу; органічність співу та його відповідність функціональному призначенню в контексті традиції конкретного обраного пісенного зразка; наявність вільної імпровізаційності виконання; багата орнаментика співу; якість трактування ритмічної основи пісні, відповідно до її функції (часто використовується ритмічна нерегулярність)» [53, с. 113–114]. Виконавська концепція формувалася також на основі визначених Г. Бреславець настанов мистецької реконструкції

фольклорного тексту, які передбачають розуміння «семантичної багатозначності та художньої сконцентрованості фольклорних текстів» [3, с. 85].

2.2. Виконавська концепція обрядового фольклору регіону

Як зазначає В. Осипенко, «коди української народнопісенної традиції перебувають у царині інтонаційної, ритмічної, вокально-тембрової природи, поетичних символів тощо» [49, с. 198]. У процесі формування виконавської концепції в контексті моделюючого співу на основі герменевтичного підходу осмислення кодів обрядової компоненти народнопісенної традиції набуває вагомості у в силу її семантичної сконцентрованості.

Особлива увага у нашій виконавській концепції до семантичних вимірів обрядового фольклору обумовлюється їх значущістю чинника єдності різноманіття пісенних типів [4, с. 13], яке притаманне веснянкам-гаївкам. Змістові формули, коди-символи варіантів веснянок-гайвок слугують їх об'єднанню в мета-інваріант, який постає як єдність таких же численних виконавських репрезентацій, позначених регіональними нюансами. Семантичні коди-символи також слугують опорою інтелектуально-змістового фундаменту виконавської концепції фольклорного зразка з огляду на відзначені науковцями його модифікації, що пов'язані зі зміною «локусу виконання». Як акцентують О. Возняк та Б. Луканюк, запис веснянок-гайвок, які співаються просто неба гуртом, просто та відкрито [4, с. 8], здійснювався в умовах сольного виконання в закритому приміщенні і це обумовлювало підміну автентичного виконання «на «камерний», а то й «для себе», властивий радше фольклорній ліриці» [4, с. 8].

У виконавській концепції веснянки-гайвки «Котилися вози з гори на долину» осмислення та творча репрезентація визначальних кодів-символів, а також збереження характерних рис жанру при його «модуляції» в сценічну царину набувають фундаментального значення. На виконавському рівні таке значення може бути підкреслено динамічно акцентованим тяжінням до семантично вагомих вербальних опор – дівчина, калина, син, люблю тощо.

Висвітлюючи особливості весняного жанрового циклу, Б. Луканюк наголошує, що в ньому «з музичної точки зору розрізняються два головні жанри – співний (ліричний) і танцювальний (драматичний)» [36, с. 247]. Гаївка «Котилися вози з гори на долину» в силу належності до «співної» царини потребує легатного звуковедення, яке передбачає злиття інтоном на основі тривалого дихання на опорі. Потреба в опорі дихання та, особливо, його чіткому розрахунку і відпрацюванні виконавської витривалості, обумовлюється також масштабністю строф із повторенням мотивів та повільним темпом, певними затриманнями інтонаційного руху на вершинах тощо.

Багатокуплетність, повторення мотивів, особливо на межі строф, стає у виконавській концепції імпульсом до варіювання ритміки та загального темпоритму, що набуває особливої значущості у формуванні цілісної драматургії. З одного боку, загальний сюжетний та емоційно-образний аспект веснянки спонукає до створення медитативно-споглядальної, наративної, певно чином емоційно вирівненої драматургічної атмосфери. З іншого боку, певні агогічні нюанси уможливають динамізацію виконання – це може бути гнучке *ritardando* на ключових символах веснянки та *accelrando* із підвищенням рівня динаміки у тих строфах, які пов'язані із відбиттям руху – «ходила», «бистра річка».

У виконавській концепції орієнтуємося на збереження характерної для автентичного співу редукції останніх звуків у мотивах, фразах. Це дозволить відтворити дух народнопісенної традиції та буде слугувати вирішенню виконавських проблем, пов'язаних із диханням, оскільки надасть органічності та художнього обґрунтування перериванню плину звучання вдихом.

Зазначимо, що виконавська концепція гаївки «Котилися вози з гори на долину» може бути сформована із урахуванням її варіанту, записаного у с. Жовців на Івано-Франківщині, який відрізняється повільністю темпу, «хоча деякі учасниці вказують на необхідність співати в більш рухливому темпі» [52, с. 73] та варіанту, записаного в межах «Проекту Поліфонія. Невідома Україна» на Івано-Франківщині та визначеного як належного до хороводно-ігрової царини [54]. У цьому варіанті гаївки акцентовано прискорення темпу, жвавість інтонаційного руху, дрібніша ритмікою, підвищення рівня динаміки тощо в

серединному розділі. Його танцювальні інтенції можуть бути підкреслені виконавською пластикою та мімікою. Це водночас буде резонувати як із синкретичною природою фольклору, так із сутністю виконавського фольклоризму, спрямованого на повне та адекватне відтворення народнопісенної традиції в «іншому» середовищі, відмінному від побутування фольклору.

Однією із основ виконавської концепції колядки «Сів Сус Христос вечеряти» є її версія А. Матвієнко у проєкті «Диптих «Коляда-трибьют», (2021 р.), який зокрема спрямований на репрезентацію широкому загалу автентичної пісенності в інтерпретації знаних співаків та симфонічних кавер-версій [15]. Специфіка виконання колядки співачкою обумовлюється переміщенням фольклорного зразка в сценічний контекст і простір сучасного симфонічного мислення, що виявлено в аранжуванні Є. Петриченка.

Розвиненість і багатобарвність інструментального компонента колядки, емоційно-образна значущість у ньому реплік дзвонів і ксилофону, а також духових інструментів стають імпульсом до потреби формування насамперед особливого концептуально-змістових і виконавських акцентів, які мають метою створення урочистої, піднесеної атмосфери. Створення такої «аури» виконання та її забарвлення емоційною щирістю та водночас особистісною, інтровертно спрямованою рефлексією, вважаємо концептуальною основою власної версії виконання колядки «Сів Сус Христос вечеряти».

Концептуальний вимір виконання цієї колядки визначається також домінуванням саме християнських мотивів, що співвідноситься із відзначеною науковцями специфікою саме традицій Слобожанщини, які вирізняє «помітна кількісна перевага християнських сюжетів» [17, с. 15]. Така сюжетно-тематична й образна домінанта обумовлює виконавську орієнтацію на особливий, притаманний колядкам Слобожанської традиції, характер, який «підкорений світлому споглядальному настрою, абстрагований від особи, на яку колядують, ніби «розплесканий» по простору хати. Це колядування або щедрювання, спрямоване на спілкування з світлом і чистотою християнського ідеалу, виражене через народне розуміння образів Діви Марії (або «Пречистої», «Божої

матері») Ісуса Христа, в. Миколая, світового древа, в якому «церковка стоїть», анголів та ін.» [17, с. 35].

На рівні вокальної техніки та виразності втілення концептуальної основи виконавської концепції забезпечуватиме комплекс засобів. Насамперед це легка, прозора, нефорсована манера звуковидобування, темброву кришталевість якої забезпечить м'яка атака звуку, середній імпеданс і напівмовна позиція вокального апарату. Зазначимо, що її дотримання А. Матвієнко у версії колядки в межах проєкту «Диптих «Коляда-трибьют» обумовлено як специфікою поєднання вокальної репрезентації фольклору та академічного мистецтва в його інструментальних вимірах, що демонструє вічну життєвість народнопісенної традиції та її здатність до повноцінного функціонування в параметрах сучасної, зокрема національної, культури.

У власній виконавській інтерпретації вважаємо доцільним дотримуватися таких настанов, що забезпечить відповідність виконання настановам виконавського фольклоризму, який характеризується тонким балансом між автентичною традицією та її творчою інтерпретацією в умовах сценічного виконання. Відповідна налаштованість вокального апарату забезпечить також як акцентовану В. Осадчею притаманну слобожанській народнопісенній традиції «інтровертність виконавської спрямованості» [48, с. 248], так і емоційну ауру виконання, просякнуту глибоким, всеохопним, особистісно забарвленим відчуттям святкового єднання із християнською спільнотою. В інтонаційному вимірі це може відбиватися в певній інтонаційній несталості. З одного боку, це знаходить вираження в особливому звуковеденні, безпосередність та емоційна насиченість якого обумовлює виняткову єдність інтоном, їх скріплення «ковзанням» між тонами. З іншого боку, вираженням безпосередності виконання-проникнення в змістові виміри колядки слугують і мікро-глісандо в побажаннях – їх потенційна висхідна спрямованість на рівні виконавства віддзеркалює єднання із вищими релігійними духовними цінностями.

Пильної уваги у виконавській концепції колядки «Сів Сус Христос вечеряти» потребує ритмічний аспект виконання. З одного боку, це обумовлено

повторюваністю інтоном і ритмонем, що містить потенційну загрозу автоматичного виконавського відтворення, з іншого боку – розбіжністю між акцентами мелосу та вірша, що приховує небезпеку руйнації природного інтонаційного плину. Засобом уникнення таких загроз може слугувати певне динамічне підкреслення та гнучке агогічне варіювання руху до фіналу мотивів із їх підкресленням. Зазначимо, що таке підкреслення є доречним і з концептуальної точки зору – у фіналах мотивів зосереджені визначальні коди-символи колядки – Божої матері, сина, пекла, душі.

Повторюваність інтоном і необхідність співвіднесення динамічного тону вокального та інструментального шарів у виконанні колядки А. Матвієнко обумовлюють драматургічну значущість динаміки та зміни виконавського тону. У зв'язку із цим у власній виконавській концепції ми орієнтуємося на застосовані знаною співачкою такі нюанси виконання: динамічне розчинення звучання фінальних інтоном (яке урівноважить попереднє підкреслення руху до них); часткова редукція фінальних фонем; формування динамічної хвилі – поступового підвищення динамічної напруги до фіналу та її згасання-розчинення у коді; поступова зміна звуковидобування, у якому рух до фіналу акцентується переходом до відкритого звуку із посиленням «у далечінь».

Регіональне різноманіття народнопісенної традиції в її обрядових вимірах у програмі акцентує лемківська колядка «Був святий вечор», у виконанні якої за орієнтир вважаємо репрезентацію відомої співачки О. Мухи. Регіональні особливості колядки на вербальному рівні знаходять прояв у лексичній своєрідності: типових для лемківського діалекту лексемах «юж» (вже, коли – обставина часу), «біг му дав» (бог мені дав), «му» (мені); артикуляційних нюансах – особливо виразна артикуляція фонем «и» після піднебінної «ч»; наближення фонема «в» до «у», особливо наприкінці слова.

Із регіональною характерністю колядки співвідноситься характерний для її виконання О. Мухою високий ступінь емоційної напруги та динамічний тонус. Акцентуємо, що збереження такого тону – на межі виконавських можливостей – уможлиблюється мініатюрністю колядки, проте потребує точного розрахунку емоційних зусиль та тонкого нюансування для створення

цілісної драматургічної лінії виконання. Тому, на відміну від колядки «Сів Сус Христос вечеряти» колядка «Був святий вечер» позначена високим ступенем емоційної напруги, що обумовлює нюанси на всіх рівнях виконання.

Засобом створення експресивної емоційно-образної атмосфери слугує відкрите звуковидобування та звуковедення *marcato*, тверда атака, пронизливе темброве забарвлення з посиленням звуку «в далечінь» та інтонаційне нівелювання-промовляння останніх звуків у строфах. Характеризуючи етноестетику творчості співачки, зокрема виконання нею колядок, В. Осипенко зазначає, що «Колядка у виконання О. Мухи звучить у відкритій манері давнього обрядового співу, з його магічно-сакральним змістом. Темброво насичений «кличний» звук відтворює атмосферу прадавнього Різдва» [50, с. 128].

Високий емоційний тонус забезпечать також акцентована артикуляція, яка відповідно до експресивності виконання передбачає редукція останніх фонем у строфах – як знак переповненості емоціями та потенційно можливе уведення додаткових приголосних у мелізматичне розспівування голосних. Характерною рисою артикуляційного аспекту виконавської концепції колядки, на наш погляд, є також помірність підкреслення переносу наголосів унаслідок розбіжності віршових та інтонаційних акцентів та аугментації ненаголошених складів, які припадають на інтонаційні вершини. У куплетах, позначених зверненням до господині – «Нашої газдині доброго газду Біг ей дав, ой Біг ей дав» та до членів родини, О. Муха звертається до пом'якшення атаки, звуковедення *legato*, зниження емоційного та динамічного тону.

У виконанні колядки «Був святий вечер» О. Муха зберігає автентичні настанови – певну лабільність, неусталеність інтонування, особливо на інтонаційних вершинах із тенденцією підвищення, та фінальних звуках строф – із тенденцією зниження інтонаційного рівня та переходом до мовного звуковидобування, позначеного фактичною «позависотністю».

Одна із складнощів виконання цієї колядки полягає у забезпеченні дихання на опорі та раціональному розподілу дихання. Це обумовлюється як злиттям інтоном, які постають як єдине ціле попри розділення лексем у тексті, так і

потребою відтворення притаманного регіональній народнопісенній традиції орнаментального «розквітчення» мелосу, насичення його мелізматичними прикрасами, що створює примхливе, імпровізаційне «мереживо».

На ритмічному рівні виконавської концепції відзначимо свободу сольного виконання а capella від метро-ритмічно унормованих параметрів ансамблевої репрезентації та інструментального супроводу. Високий ступінь індивідуальної виконавської інтерпретації ритмомем відбивається: у тяжінні до потенційно необмеженого «розтягування» інтонаційних вершин; агогічних нюансах, які акцентують мережаність мелосу; пунктирній трансформації ритмічного малюнку, яка надає колядці танцювального забарвлення.

Закцентуємо значущість у формуванні власної виконавської концепції колядки «Був святий вечір» створеної О. Мухом своєїрідної драматургії її виконання, яка характеризується наявністю кульмінації-джерела, поступовим емоційним *diminuendo* та модуляцією в сферу танцювальності.

2.3. Виконавська концепція жанрів ліричної та повстанської пісень у вимірах виконавського фольклоризму

Пісня І. Поклада на сл. Ю. Рибчинського «Ой, летіли дикі гуси» у виконанні народної артистки України Н. Матвієнко є знаковим твором національної культури. Відбиваючи і мелодичне багатство, і емоційно-образна глибина народнопісенної традиції як основи композиторського фольклоризму, цей вірєць пісенної лірики у творчості митця набув статусу народної пісні, модулювавши» із академічної професійної сфери у своєрідний жанровий сегмент фольклору, що визначається як пісні літературного походження.

Саме із піснею І. Поклада у виконанні Н. Матвієнко Л. Красовська пов'язує наслідування академічних традицій в національному вокальному естрадному мистецтві 1970-х рр. [32]. Ю. Карчова, висвітлюючи особливості виконавського стилю Н. Матвієнко, акцентує такі його особливості, які уможливають його співвіднесення із народно-академічною трансформацією народнопісенної виконавської парадигми, а саме: «застосування техніки

опертого співу з переважанням головного резонатора, близької «усміхненої» артикуляції, котрі забезпечують щирість, м'якість та кристальну чистоту співочого тембру, її поєднання з народнопісенним типом вокального звукоутворення (пласка або нейтральна позиція піднебіння, горизонтальний звуковий посил, редукування голосних, народна орнаментика (різноманітні *glissando*)» [22, с. 8]. У. Конвалюк акцентує фокусування поетики виконавського стилю великої Майстрині народної пісні навколо української народної та сучасної ліричної авторської пісні, орієнтації співачки на збереження коду народного духу, репрезентованого інтонаціями народної пісенності, її осмислення як духовної цінності [30, с. 104]. Зазначимо, що декларована співачкою цінність сконцентованого в пісенності духовного, художнього доробку української нації, на поч. III тис. стає гаслом для сучасних виконавиць, які плекають народнопісенну традицію. Так, Н. Половинка, спираючись на традиції великої Березини пісні, акцентує – «не ми маємо берегти пісню, а слід усвідомити, що пісня береже нас» [51, с. 318].

У формуванні виконавської концепції пісні І. Поклада та Ю. Рибчинського «Ой, летіли дикі гуси» ці творчі кредо співачок стали для на дороговказом, як і виконання твору Н. Матвієнко, яке набуло статусу еталонного та закарбувало плідність і художню переконливість «модуляції» фольклору в естрадну царину.

Кантиленний мелос пісні, у якому ліричні наспівні інтонаціями поєднуються із декламаційними, створює атмосферу невимушеної імпровізації. Із специфікою мелосу пов'язана низка виконавських завдань. Насамперед це забезпечення загальної ліричної атмосфери, просякнутої особистісною рефлексією, позначеною глибоким, щирим зануренням у художній простір пісні.

Такій глибинній рефлексії – резонансу світу природи та світу людини відповідає насичений звук із м'якою та середньою атакою і середнім імпедансом, позбавлений форсування та переходу до відкритого, «горлового» звуку. Збереження традиції співу «на посмішці» слугуватиме створенню широкій атмосфери живої комунікації, єдності з аудиторією, перенесення почуттів виконавця у внутрішній світ слухачів. Доволі широкий діапазон пісні

обумовлює необхідність збереження у всіх регістрах голосу високої співацької позиції та звуковедення *legato*, що дозволить уникнути «картатості» звучання у розлогих фразах. Особливої уваги потребують інтонаційні вершини із подальшим низхідним рухом, що передбачає обережне прикриття звуку.

Резонанс із народнопісенною традицією у пісні знаходить вираження в комплексі виконавських прийомів: зниження інтонаційного рівня – міні-глісандо в кінці мотивів; посилення виконавської експресії епізодичним застосуванням відкритого звуку – особливо на типових для автентичного виконавства вигуках «Гойя, гойя», що водночас наповнює загальну ліричну атмосферу виразними нюансами внутрішнього контрастування; заповнення глісандуванням великих висхідних стрибків; гнучка агогіка, особливо у протяжних «Ой» на початку мотивів та в інтонаційно рухливих мотивах із дрібними тривалостями, та розмаїта динамічна палітра, нюанси якої корегуються розгортанням сюжетики.

М. Мозговий, окреслюючи особливості української естради 1960-1980-х рр., зазначає, що в текстах пісень «простежуються елементи фольклорного мислення й образності, для них типова лапідарність поетичного висловлювання, високий рівень поетичного узагальнення, що властиво процесам жанрового синтезу» [44, с. 77]. Ці особливості сконцентровані у вербальному тексті пісні І. Поклада, яка насичена символікою української природи та тропами. У виконавській концепції це спонукає до досягнення особливої значущості кожного слова, дотриманні чіткої та водночас м'якої артикуляції, яка позбавлена редукції останніх звуків, що притаманні автентичному народнопісенній традиції. Особливу увагу потрібно приділити чіткості артикуляції у мотивах із дрібною ритмікою.

Зв'язність мотивів вимагають гнучкого фразування та наповненого, широкого дихання з міцною опорою. Чітке членування мелосу на фази містить у собі загрозу подрібнення дихання, засобом уникання якого стане осмислення нерозривності інтонаційного плину та глибокий миттєвий вдих.

Значимим у виконавській концепції Н. Матвієнко пісні І. Поклада «Ой, летіли дикі гуси» є візуальна компонента, яку також сприймаємо як імпульс до

творчого опанування. Стримана пластика, традиційне для народнопісенного виконавства прикладання рук до грудей та їх розведення – звертання до аудиторії, природна міміка формують вишуканий і шляхетний образ співачки.

Жанрове різноманіття виконавської програми забезпечує уведення в неї новітніх жанрових утворень, поява яких обумовлена мобільністю фольклорної пісенності щодо відбиття нових реалій суспільного буття української спільноти. Одним із таких відгуків на виклики історії стали повстанські пісні, стилістика яких, попри часте авторське походження, на думку А. Іваницького «виразно зближується народно-романсовим струменем фольклору» [18, с. 250].

С. Грица зазначає, що «необрядова пісня звільнена від функційного призначення, рухливіша за обрядову, адаптується до модусу мислення середовища...; презентує різностильові нашарування: монодію, поліфонію, функційно-гармонічне мислення» [8, с. 12]. Таку мобільність і гнучкість демонструє повстанська пісня «Там десь далеко на Волині», поширена в сольних, ансамблевих та хорових інтерпретаціях.

Чіткий, «карбований» маршовий ритм, лаконічний мелос із повторами звуків і інтонаціями стверджувального, декларативного характеру – великими, «вольовими» висхідними стрибками із низхідним заповненням, формують атмосферу героїчного поривання. У вербальному компоненті пісні це акцентують його змістові опори – «Україна», «свобода», «бійці-герої», «святий», «Земля» тощо. Особливістю пісні, присвяченої Івахіву Василю, який пав у боротьбі за Україну є її меморіальність, значущість мотиву прощання із усіма, героями Батьківщини. У виконавській концепції це звук, наповнений стриманою драматичною рефлексією – глибоким особистісним осягненням болю нації, прикрите звуковидобування із залученням грудного резонатора.

Наративність, сюжетність, масштабність і чітка куплетна структура пісні потребують виконавської мобільності, гнучкого, відповідного розгортання сюжету варіювання атаки, звуковедення, динаміки й артикуляції. У 1-3 куплетах це дотримання твердої атаки звуку, помірно акцентованого звуковедення *non legato* та *forte* при тяжінні до охоплення фрази єдиним глибоким диханням на опорі. У 4 і 5 куплетах – ліричному центрі пісні – м'яка

атака, звуковедення *legato* та *diminuendo* до *mezzo forte*. Кульмінаційна значущість 6 куплету спонукає до повернення до твердої атаки, поступового *crescendo* із досягненням динамічної вершини твору при униканні форсованого звучання.

Зазначимо, що особливості структури пісні «Там десть далеко на Волині» – повтори двох останніх рядків у куплетах також вимагають чіткого попереднього виконавського осмислення для запобігання автоматичної повторюваності. Із цією метою доцільним вважаємо певне зниження динамічної напруги наприкінці 3 куплету для більш природної «модуляції» в ліричну емоційно-образну сферу середньої частини пісні. Натомість героїчний сенс фінального куплету видається можливим підкреслити раптовим динамічним контрастом та певним *accelerando* з *crescendo*, спрямованими до кульмінаційної фіналізуючої вершини.

Висновки до Розділу II

Формування виконавської концепції на основі виконавського фольклоризму обумовила для нас значущість осягнення доробку музикології щодо його сутності, апробації настанов моделюючого співу на основі герменевтичного підходу та мистецької реконструкції фольклорного тексту.

У виконавській концепції жанрів обрядового фольклору особливу увагу було приділено осмисленню семантичних кодів-символів народнопісенної традиції, збереженню регіональної специфіки та виконавських характерних рис жанрів в умовах їх «модуляції» в сценічну царину, автентичних настанов і нюансів виконавства конкретних жанрів та творчому опануванню прецедентів виконання творів відомими виконавицями – А. Матвієнко, О. Мухомою.

Основою виконавської концепції пісні І. Поклада на сл. Ю. Рибчинського «Ой, летіли дикі гуси» є її еталонне втілення Н. Матвієнко, опора на настанови народно-академічного виконавства при збереженні виконавських прийомів, притаманних автентичному виконавству, спрямованість на репрезентацію твору як коду духу нації та духовної цінності, значущість виконавської пластики.

Виконавська концепція повстанської пісні «Там десть далеко на Волині» має основою осмислення консолідаційного значення її змістових опор – символів, належних до героїко-патріотичної царини та формування відповідного до неї комплексу засобів виконавської виразності та драматургії, спрямованої до кульмінаційної фіналізуючої вершини.

ВИСНОВКИ

1. Увага до народнопісенної традиції Західної України з межі XVIII–XIX мала основою загальноєвропейську тенденцію осмислення народної пісенності як концентрованого вираження духу, менталітету і світогляду нації. У працях З. Доленги-Ходаковського це відбилося у фіксації її жанрового різноманіття та діалектної специфіки, Г. Ільковича, який зафіксував опришківські пісні, коломийки та весільний обряд Коломийщини, І. Вагилевича, який звернув увагу на колядки та щедрівки. Посилення уваги до дослідження фольклору відбили праці В. Залеського, Я. Головацького, О. Левицького, О. Лозинського, М. Шашкевича, В. Шухевича та І. Франка, який як голова Етнографічної комісії (1898 р.) спрямував зусилля на запис та публікацію пісенності на засадах системності, типологічної диференціації та наукового обґрунтування специфіки. Велике значення у дослідженні народнопісенної традиції локусу мали праці Ф. Колесси, який наголосив на її життєвості, діалектній природі, диференціював музичні діалекти та збагатив етномузикологію численними зразками гаївок і дум, С. Людкевича, який систематизував народну пісенність та окреслив типологічні її риси, а також В. Гнатюка та О. Назарука.

Після вимушеної, ідеологічно обумовленої паузи в XX ст. відродження уваги до специфіки пісенності Західної України відбили праці В. Гошовського, який обґрунтував поняття музичного діалекту та окреслив специфіку музичних діалектів краю, пов'язавши її з особливостями ритму, мелосу та частково – виконавства, Б. Луканюка, який визначив регіональну специфічність як показник народно-пісенної традиції. На межі поч. XXI ст. тяжіння до опанування фольклорного спадку в його жанровій, тематичній масштабності, виявлене у працях С. Грици, Л. Єфремової, А. Іваницького, поєднується з тенденцією синтезу жанрового та регіонального векторів дослідження, що демонструють зокрема розвідки О. Ковальчук, О. Кузьменко та Г. Магас.

2. Регіональну специфіку народнопісенної традиції краю особливо вразливо відбивають такі компоненти її жанрової палітри:

- колядка і щедрівка, які вирізняють: ідеалізація буття, політекстовість, пріоритет стверджувальних лексем, типові структури вірша і ритму тощо;

- веснянки – гаївки, риндзівки, які характеризуються: особливостями побутування, синкретичною єдністю із хореографією, значущістю символів природи, високим потенціалом тематично-образного трансформації, типовими структурами риту та мелосу, що обумовлює різноманіття їх різновидів,

- нові жанрові утворення, які формуються під впливом соціокультурних змін поч. XX ст.: емігрантські пісні, які вирізняє варіативність зміст, спільна сюжетика і драматургія, хронікальність і публіцистичність епічного, ліричного та гумористично-сатиричного різновидів; стрілецькі пісні, які позначені домінуванням героїко-патріотичної теми, синтезом різних сфер мелосу, близькістю до балади, ліричних, жартівливих пісень та пісень літературного походження; повстанські пісні, які вирізняє збереження фольклорних рис та значущість авторського літературного компонента, жанрово-тематичне різноманіття, семантично-символічна специфіка – значення культурних кодів історичної пам'яті та образів боротьби нації за незалежність, а також чіткість, лаконічність і глибина образів, відображення нових реалій буття спільноти;

- тематично та образно універсальна коломийка, яку вирізняють: синкретизм, типові віршові та ритмічні структури, співставлення світів людини та природи, насичення тропами, тенденція ланцюгового об'єднання.

3. У різноманітті жанрових витоків традиційне співоче мистецтво краю демонструє вагомість таких стильових особливостей:

- значущість стильових нюансів в окремих локусах і в межах історичних стилів (за Б. Луканюком), значущість рецитації (за С. Людкевичем); пріоритет помірної динаміки, грудного та головного регістру жіночих голосів;

- у веснянках, гаївках: перевага унісонно-гетерофонної манери, антифонного принципу, високий ступінь емоційної експресії та динамічної напруги, відкрите звуковидобування, значущість гукань, домінуванням інтоном у невеликому амбітусі, відсутність протяжних розспівувань голосних; у риндзівках: помірність динаміки, чергування solo та due-tutti, значущість переважно рецитованих завершень – віншувань-побажань;

- у колядках: голосний, відкритий звук без вібрато, редукція голосних, обумовленість структури повторами завершення фрази на початку наступної;

- у повстанських піснях: артикуляційні нюанси, пов'язані з перевагою української літературної мови, пріоритет гомофонно-гармонічної фактури, мажоро-мінору, двоголосного виконання (терціями), простих структурних побудов, регулярної акцентної ритміки та незмінної метрики, значущість пісенно-романсової стилістики та вальсовості, тенденція перетекстування зразків народної пісенності тощо;

- у голосіннях і поховальних піснях: значущість символіки, імпровізаційність, індивідуалізованість, піднесення чеснот небіжчика та негативних наслідків його смерті для життя родини;

- у коломийках: у різновиді «до танцю» – синкретизм, перевага чоловічого співу, швидких темпів, моторики, декламаційності, тенденція ретардації у фіналі, у різновиді «до співу» – перевага лірики, кантилени та речитативності, зокрема в манері *parlando-rubato*; загальна для коломийок усталеність структури та типовість ритмоформули при тяжіння до імпровізаційного перетворення ритмонем, здатність до варіювання стилістики виконання в силу тематично-образного та функціонального різноманіття;

- у повстанських піснях, повстанських колядках і щедрівках – синтез традицій виконавства із новітніми тенденціями, обумовленими значущістю провідних тематичних і образних концептів.

4. Основою виконавської концепції науково-творчого проєкту для нас слугували засади виконавського фольклоризму як основи реконструкції / стилізації автентичного фольклорного матеріалу, способу інтонування на підґрунті етнічних традицій, проєкційованих у царину професійного/аматорського виконавства, що передбачає збереження регіональної, жанрової, артикуляційної, динамічної, тембральної тощо специфіки, зокрема і таких притаманних народнопісенній традиції локусу варіантності, імпровізаційності, значущості ритмоформул та мелізматичного урізномбарвлення мелосу тощо. Безпосередньою основою виконавської позиції стали настанови моделюючого співу на основі герменевтичного підходу (за В. Осипенко та О. Шишкіною) та

мистецької реконструкції фольклорного тексту (за Г. Бреславець), зокрема: осягнення народнопісенної традиції на основі комунікації з носіями-інформантами, опанування інваріантів пісні; сердечність, щирість, органічність, імпровізаційність й орнаментальність співу, осмислення багатства семантики та художнього багатства пісенності тощо.

5. У виконавській концепції обрядової пісенності, зокрема гаївки, особливу увагу було приділено осмисленню її семантичних вимірів як чинника єдності різноманіття жанру. У виконавській концепції веснянки «Котилися вози з гори на долину», у якій ураховано специфіку регіональних варіантів виконання, це виражається в: динамічних акцентах на семантично вагомих вербальних опорах; дотриманні легатного звуковедення та тривалого дихання на опорі, що обумовлено специфікою структури гаївки; варіюванні ритміки, загального темпо-ритму; формуванні емоційно вирівненої, наративної, медитативної драматургії; значущості нюансів динаміки й агогіки – гнучких *ritrdando* та *accelrando*; редукції останніх звуків у мотивах, фразах; відповідної до синкретизму жанру та настанов виконавського фольклоризму активізації виконавської пластики та міміки.

У виконавській концепції колядки «Сів Сус Христос вечеряти» ураховано: виконавські нюанси, пов'язані з її проєкцію в сценічний контекст та простір сучасного симфонічного мислення; концептуально-змістові акцентів, спрямовані на створення урочистої, піднесеної атмосфери; значущість християнських мотивів – спілкування зі світлом і чистотою християнського ідеалу. Виконавська концепція колядки має основою: інтровертне заглиблення, легке, прозоре, нефорсоване звуковидобування, темброву кришталевість, м'яку атаку звуку, середній імпеданс, напівмовну позицію вокального апарату; збереження рис народнопісенного інтонування, зокрема глісандування; динамічне підкреслення і гнучке агогічне варіювання ритмічного руху із динамічним «розчиненням» фіналів мотивів – зосереджень кодів-символів колядки; часткову редукцію фінальних фонем; формування динамічної хвилі; поступову зміну звуковидобування, у якому рух до фіналу акцентує перехід до відкритого звуку із посиленням «у далечінь».

У виконавській концепції колядки «Був святий вечор» значущими є такі настанови: збереження її регіональної лексичної та артикуляційної специфіки; високий емоційний та динамічний тонус з точним розрахунком виконавських сил; відкрите звуковидобування та звуковедення *marcato*, тверда атака, пронизливе темброве забарвлення з посиленням звуку «в далечінь», промовляння останніх звуків у строфах; редукція останніх фонем у строфах; потенційно можливе уведення додаткових приголосних; перенос наголосів за розбіжності віршових та інтонаційних акцентів, аугментації ненаголошених складів на інтонаційних вершинах; варіювання звуковидобування, звуковедення та динаміки відповідно до змін образності; мелізматичне та ритмічне (зокрема пунктирне) урізnobарвлення; можливі неусталене інтонування та мовне «позависотне» звуковидобування; дихання на опорі та його раціональний розподіл; формування драматургії, позначеної значущістю кульмінації-джерела, поступового емоційного *diminuendo* та модуляції у сферу танцювальності.

6. Виконавська концепція пісні І. Поклада на сл. Ю. Рибчинького «Ой, летіли дикі гуси», що формувалася з урахуванням особливостей виконавського стилю та творчого світу Н. Матвієнко, передбачає: створення ліричної, щирої атмосфери, просякнутої особистісною рефлексією; насичений, нефорсований звук «на посмішці» із м'якою атакою і середнім імпедансом; збереження у всіх регістрах голосу високої співацької позиції та звуковедення *legato*; обережне прикриття звуку на інтонаційних вершинах; міні-глісандо наприкінці мотивів та всередині великих стрибків у мелосі; епізодичне застосування відкритого звуку (зокрема на вигуках); гнучка агогіка та динаміка; чіткість і м'якість артикуляції; дихання на міцній опорі; значущість пластичної компоненти виконання.

У виконавській концепції повстанської пісні «Там десь далеко на Волині» завданнями вважаємо: створення атмосфери героїчного поривання; дотримання прикритого звуковидобування із залученням грудного резонатора, відповідне до драматичної рефлексії пісні; відповідне до розгортання сюжетики варіювання атаки, звуковедення, динаміки й артикуляції.

Різноманіття жанрових, тематично-образних, стильових і регіональних характеристик складових виконавської програми для нас є засобом утвердження невичерпності духовної значущості та життєвості народнопісенної традиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобровницька Н. Особливості функціонування народного віршування в календарно-обрядових піснях та коломийках. *Міфологія і фольклор*, 2016, № 1–2 С. 55–62.
2. Буд здорова, землице. Українські пісні про еміграцію / Упор., вступ. стаття та прим. С. Грици. Київ: Музична Україна, 1991. 176 с.
3. Бреславець Г. М. Культуротворча специфіка мистецької реконструкції фольклорного тексту в контексті загальних тенденцій фольклоризму в музичному мистецтві межі ХХ–ХХІ сторіч. *Вісник ХДАДМ*, 2016, № 2. С. 81–87.
4. Возняк О., Луканюк Б. Гаївки: Спроба генотипної систематизації (на архівних матеріалах Кабінету народної творчості Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка). Львів, ПОЛОМ, 2015. 154 с.
5. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. *Записки наукового товариства ім. Шевченка. Філологічна секція*. Т. 201. Нью-Йорк, 1981. 288 с.
URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/25600/file.pdf>
6. Гошовський В. Українські пісні Закарпаття. Львів: Національна академія наук України, Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника, 2003. 446 с.
7. Грінченко М. О. Вибране. Київ: Дежавне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959.
8. Грица С. Необрядовий фольклор західних регіонів України: регіонально-жанрова антологія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2020. 764 с.
9. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. Київ-Тернопіль: «Астон», 2002. 236 с.
10. Громова Н. Різдвяні колядки у сучасному побутуванні (на прикладі Бойківщини). *Етнічна історія народів Європи*, 2008. Вип. 25. С. 150–158.
11. Гуменюк О. Софія Грица про особливості поетики української народної емігрантської пісні. *Наукові праці Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського*, 2019. Вип. 54. С. 125–132.

12. Данилець В. Композиторський та виконавський фольклоризм: термінологічний зміст поняття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка*, 2018, № 1 (вип. 38). С. 87–95.
13. Данилець В. Риси гуцульської музики у структурно-стильовому контексті виконавського фольклоризму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2020. Вип. 57. С. 77–88.
14. Дем'ян Г. Українські повстанські пісні 1940–2000 років (історико-фольклористичне дослідження). Львів, 2003. 584 с.
15. Диптих «Коляда-триббют». Український культурний фонд. URL: <https://ucf.in.ua/archive/61e81f44c246610dd8205e82>
16. Єфремова Л. Наспів українських весільних пісень. Київ: Наукова думка, 2006. 191 с.
17. Зимові свята – в Новий рік ворота / Упор. В. Демиденко, В. Осадча, Н. Плотнік та ін. Харків: Регіон-інформ, 2003. 180 с.
18. Іваницький А. Український музичний фольклор. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 320 с.
19. Іваницький А. Український обрядовий фольклор західних земель. Музична антологія. Вінниця: Нова книга, 2012. 624 с.
20. Історія української музики. В 6 т. Т.1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / Л. Б. Архимович, Т. П. Булат, М. М. Гордійчук та ін.; Редкол. тому: М. М. Гордійчук (відп.ред.) та ін. 1989 р. 448 с.
21. Історія української музики: У 7 т. Т.1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика / О. В. Богданова, С. Й. Грица, Р. Д. Гусак, Є. В. Єфремов та ін. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. 440 с.
22. Карчова Ю. І. Українське народно-пісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини XX – початку XXI століть: автореферат дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2017. 17 с.

23. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Т. 2 (Весняний цикл). Вінніпег, 1959. 251 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/7775/file.pdf>
24. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Т. 1 (Зимовий цикл). Вінніпег, 1964. 151 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/7785/file.pdf>
25. Климаш Р.-Б. Українська народна культура в канадських преріях / пер. С. Кухаренко. Київ: Дуліби, 2013. 320 с.
26. Ковальчук О. І. Поетика коломийок: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10. 01.07. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2015. 20 с.
27. Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. Київ: Наукова думка, 1970. 413 с.
28. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. Київ: Видавництво «Наукова думка», 1970. 592 с.
29. Колодюк А. Повстанські пісні Середньої Волині в контексті патріотичного спротиву українців. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2021, Вип. 21. № С. 88–109.
30. Конвалюк У. В. Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років ХХ століття – початку ХХІ століть: дис. ...канд. мистецтвознавства: 27.00.01. Івано-Франківська: ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2020. 320 с.
31. Костюк Л. Різдвяна обрядовість східної Галичини другої половини ХХ – початку ХХІ столітт. *Україна – Європа Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини*, 2014. Вип. 13. С. 292–298.
32. Красовська Л. О. Процес трансформації, стилі та засоби вокального естрадного виконавства в Україні наприкінці ХХ ст. – на початку ХХІ ст. *Культура України*, 2024, Вип. 84. С. 64–70.

33. Кузьменко О. Українська словесність про січове стрілецтво: деякі аспекти історичної дійсності та фольклорної естетики. *Схід – Захід: історико-культурологічний збірник*, 2008. Вип. 1112. С. 139–149.
34. Лановик М. Б., Лановик З. Б. Українська усна народна творчість. Київ: Знання-Прес, 2006. 591 с.
35. Луцко О. Мотиви й поетика українських народних пісень про еміграцію в Канаду. *Народознавчі зошити*, 2010, № 3–4. С. 438–448.
36. Луканюк Б. С. Курс музичного фольклору: у 3-х кн. Кн. 1. Львів, СПОЛОМ, 2022. 512 с.
37. Луканюк Б. Бойківські коломийки в записах Климента Квітки. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтво*, 2009. Вип. 9. С. 70–79.
38. Луканюк Б. С. Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель. *Проблеми етномузикології*, 2010. Вип. 5. С. 15–18.
39. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2. Упорядкування, редакція, переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. Львів: «Дивосвіт», 2000. 816 с.
40. Магас Г. До історії фольклористичного дослідження Стрийщини. *Народознавчі зошити*, 2009, № 1–2. С. 159–166.
41. Магас Г. Кореляція релігійних та повстанських мотивів у колядках та щедрівках Стрийщини. *Міфологія і фольклор*, 2013. № 2–3. С. 54–60.
42. Магас Г. Спільні мотиви та образи у голосіннях та похоронних піснях Стрийщини. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*, 2011. Вип. 26. С. 94–99.
43. Мишанич М. Українські весняні величальні пісні: ранцівки. *Етномузика* : збірка ст. та матеріалів на честь 60-річчя Богдана Луканюка, 2007. Число 3 (Наукові збірки ЛДМА імені М. В. Лисенка; вип. 15). С. 67–94.
44. Мозговий М. П. Особливості українського шлягеру в контексті розвитку національної естради. *Вісник ХДАДМ*, 2008, № 10. С. 72–79.

45. Народні пісні в записах Григорія Ількевича /Упоряд.і прим. Г. В. Дем'яна і Р. Ф. Кирчіва; Вступ.ст. Р. Ф. Кирчіва. Львів: Каменяр, 2003. 142 с.
46. Народні пісні в записах Івана Вагилевича. Київ: Музична Україна, 1983. 159 с.
47. Народні пісні у записах Миколи Гоголя. Київ: Музична Україна, 1985. 208 с.
48. Осадча В. Проблеми збереження і творчого втілення слобожанського музичного фольклору (до 20-річчя кафедри українського народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури). *Культурна спадщина Слобожанщини. Культура, мистецтво, філософія, охорона пам'яток*, 2011. Вип. 24. С. 248–255.
49. Осипенко В. Герменевтичний підхід у створенні сучасної виконавської версії української народної пісні «Стоїть явір над водою». *Культура України*, 2019. Вип. 66. С. 196–204.
50. Осипенко В. В. Етноестетика української народнопісенної традиції у виконавській творчості співачки Оксани Мухи. *Культура України*, 2021, № 72. С. 124–130.
51. Осипенко В., Іваник К. Народнопісенна традиція в проєктах Наталії Половинки. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2023 р. У 2 ч. Ч. 1.* / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків: ХДАК, 2023. С. 318–319.
52. Осипенко В., Іваник К. До проблеми сучасного побутування гаївок (на прикладі одного з варіантів «Котилися вози з гори на долину...», записаного у квітні 2022 р. на Львівщині). *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 травня 2022 р.* / за ред. Проф. В. Шейка та ін. Харків: ХДАК, 2022. С. 72–73.
53. Осипенко В. В., Шишкіна О. А. Герменевтичний підхід у навчальній роботі зі студентським фольклористичним гуртом. *Культура України*, 2017. Вип. 57. С. 109–118.

54. Проект Поліфонія. Невідома Україна. URL: <https://www.polyphonyproject.com/>
55. Руснак І. Є. Український фольклор. Київ: ВЦ «Академія», 2012. 304 с.
56. Сокіл Г. Героїка повстанських пісень. *Народознавчі зошити*, 2023, № 1 (169). С. 250–56.
57. Сокіл Г. Концепційні засади дослідження повстанських пісень. *Народознавчі зошити*, 2021, № 4 (160). С. 953–961.
58. Сокіл Г. Повстанська пісня у фольклористичних студіях Григорія Дем'яна. *Народознавчі зошити*, 2019, № 4 (148). С. 811–817.
59. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся). Київ: Наукова думка, 1974. 781 с.
60. Український обрядовий фольклор західних земель.: Музична антологія (Бесарабія. Бойківщина. Буковина. Волинь. Галичина. Гуцульщина. Закарпаття. Лемківщина. Підляшшя. Поділля. Полісся. Покуття. Холмщина / відп. ред. Г. А. Скрипник; упоряд. та вступ. стаття А. І. Іваницький. Вінниця. Нове слово, 2012. 624 с.
61. Федорняк Н. Б. Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів: Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2020. 20 с.
62. Франко І. Вибрані статті про народну творчість. Київ: Видавництво АН Української РСР, 1955. 292 с.
63. Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова та ін. Т. 54: літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці. 1896 – 1916 / Ред. тому Є. Е. Нахлік. Київ: Наук. думка, 2010. 1216 с.
64. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ-Дрогобич: Коло, 2007. 543 с.

65. Цигилик О. Музично-стильові особливості повстанських пісень Східної Галичини. *Молодь і ринок*, 2011, № 11 (82), С. 56–59.
66. Шишкіна О., Осипенко В. Творчість дівочого гурту «Слобожаночка» Харківського вищого коледжу мистецтв у контексті сучасного виконавського фольклоризму. *Вісник ХДАДМ*, 2016, № 5. С. 92–95.
67. 25-ліття львівської Кафедри музичної фольклористики та Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології: історія – персоналії – доробок. Біобібліографічний покажчик = 25th Anniversary of the Lviv Department of Musical Folkloristics and the Problematic Scientific-Researching Laboratory of Music Ethnology: History – Personalities – Achievements. Biographical Index / головний редактор Ігор Пілатюк; редактор-упорядник Ірина Довгалюк. Львів, 2019. 160 с.