

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кафедра естрадного та народного співу

САВЧЕНКО ВАЛЕРІЯ ЕДУАРДІВНА

**ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ**

**МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ**

**на тему:** Народнопісенне виконавство як явище у сучасному національному культурному просторі

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

\_\_\_\_\_ САВЧЕНКО В.Е.

підпис здобувача

Творчий керівник: Карчова Ю. І., кандидат мистецтвознавства

Науковий керівник: Карчова Ю. І., кандидат мистецтвознавства

Харків – 2024

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	<b>2</b>
<b>РОЗДІЛ 1.</b> Народнопісенне виконавство в музикологічному дискурсі на межі ХХ – поч. ХХІ ст. ....	<b>7</b>
1.1. Напрями музикологічного опанування народнопісенного виконавства на межі ХХ - ХХІ ст. ....	<b>7</b>
1.2. Жанрова специфіка народнопісенного виконавства в контексті сучасної музикології .....	<b>15</b>
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1</b> .....	<b>22</b>
<b>РОЗДІЛ 2.</b> Народнопісенне виконавство у сучасній художній рефлексії . . . .....	<b>23</b>
2.1. Модифікації народнопісенної виконавської парадигми у контексті сучасних виконавських інтерпретацій .....	<b>23</b>
2.2. Виконавський аналіз народної пісенності: традиції та новації .....	<b>31</b>
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2</b> .....	<b>39</b>
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	<b>42</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	<b>47</b>

## ВСТУП

Відродження національних джерел, історичної, культурної пам'яті та водночас атрибутивні для межі ХХ–ХХІ ст. процеси взємовпливу та синтезу різних культурних площин, зокрема в їх національних вимірах, стали потужним каталізатором зростання вагомості народнопісенного виконавства в сучасному національному культурному просторі. Сягаючи своїм корінням тенденцій останньої третини ХХ ст., маркованих актуалізацією автентичного начала та інтенсифікацією його апробації в межах академічної традиції, концентровано втіленої в «новій фольклорній хвилі», академізація народнопісенного виконавства увиразнила набуття ним самостійного статусу повноправного компонента сучасної художньої картини світу.

Постаючи в численних індивідуальних виконавських інтерпретаціях, народнопісенне виконавство демонструє лабільне варіювання настанов його автентичної, народно-академічної та естрадної модифікацій. Унаочнюючи різноманіття стильових міксів на межі ХХ-ХХІ ст. і інтенсивну суб'єктивізацію творчих світів митців, народнопісенне виконавство стає цариною відбиття як мейнстримів художньої рефлексії, так і збереження й трансляції національної культурної пам'яті, плюралізму художніх модусів утілення національних ментальних основ.

**Актуальність дослідження** обумовлена певною розбіжністю між рівнем наукової рефлексії – сучасним музикологічним опануванням специфіки варіантів народнопісенного виконавства зокрема сучасних, та рівнем художньої практики – його художньою значущістю в сучасному національному культурному просторі, перманентністю та різноманіттям процесу сучасного індивідуального творчого інтерпретування. Актуалізуючим чинником дослідження також слугують численні лакуни в сучасному музикологічному знанні, обумовлені відсутністю вичерпного висвітлення творчості сучасних співачок, позначеною пріоритетністю народнопісенного виконавства.

**Мета дослідження** – виявлення особливостей народнопісенного виконавства в контексті художньої практики на межі ХХ-ХХІ ст. в Україні.

Досягнення мети передбачає виконання таких **завдань**:

- окреслення напрямів сучасного музикологічного дискурсу щодо народнопісенного виконавства;
- виявлення динаміки осмислення у сучасному музикологічному дискурсі жанрових особливостей народної пісенності та пов'язаних із ними специфічних рис народнопісенного виконавства;
- висвітлення чинників сучасної актуалізації народнопісенного виконавства в художньому просторі України ;
- окреслення особливостей модифікацій народнопісенного виконавства у творчості сучасних відомих співачок – носіїв народної пісенності;
- формування виконавських концепцій конкретних зразків народної пісенності й авторських творів, зокрема на основі аналізу їх виконавських версій у творчості відомих співачок.

**Об'єктом дослідження** є сучасне народнопісенне виконавство України.

**Предметом дослідження** є специфіка інтерпретацій сучасного народнопісенного виконавства та музикологічного дискурсу з широкого кола питань, із ним пов'язаних.

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

- метод системного аналізу, який слугує основою репрезентації народнопісенного виконавства, як самостійного явища сучасної національної культури, на рівнях наукової рефлексії та художньої практики;
- історичний підхід, який уможливорює висвітлення динаміки опанування народнопісенного виконавства музикологічною думкою;
- метод компаративного аналізу, на основі якого виявляється специфіка сучасного інтерпретування атрибутивних засад народно-пісенного виконавства;
- метод узагальнення, який забезпечує: виявлення основних напрямів музикологічного дискурсу щодо народнопісенного виконавства; особливостей сучасного музикологічного осягнення жанрової специфіки народнопісенного

виконавства; осмислення панорами його сучасних виконавських репрезентацій та їх індивідуальних особливостей у творчості сучасних;

- логіко-аналітичний, який забезпечує виявлення чинників і специфіки сучасного стану народнопісенного виконавства;

- музично-інтерпретаційний та метод виконавського аналізу, які дозволили виявити особливості конкретних інтерпретацій народнопісенного виконавства та обґрунтувати настанови власних виконавських концепцій конкретних зразків народної пісенності та авторських творів.

**Теоретичну основу дослідження** складають праці із питань:

- специфіки народної пісенності та народнопісенного виконавства - таких дослідників, як Г. Бреславець [4], В. Гошовський [6], С. Грица [7; 8], А. Іваницький [20], Ю. Карчова [22; 24], К. Квітка [27], Ф. Колесса [32], М. Костомаров [18], П. Куліш [38], М. Лисенко [41], С. Людкевич [45], О. Правдюк [53], П. Сокальський [64] та ін., а також її ментальної обґрунтованості – таких науковців, як Г. Джулай [10], В. Драганчук [12], Ю. Трунез [71], М. Ярکو [80] та ін.;

- регіональних особливостей народної пісенності та народнопісенного виконавства – таких науковців, як В. Гошовський [6], А. Іваницький [20], І. Клименок [28], Г. Коропниченко [35], Ф. Колесса [32], Я. Куришко [40], О. Мурзина [46], В. Осадча [51], М. Скаженик [61];

- педагогічно-методичного обґрунтування засад фахового виховання народного співака – таких дослідників, як В. Антонюк [2], А. Ковбасюк [31], В. Дриневська [13;14], Р. Лоцман [42; 43], Т. Самая [60], О. Скопцова [62; 63], Є. Хєкало [75], Н. Цюпа та П. Павлюченко [76], Т. Шнуренко [78], Г. Яківчук [79];

- жанрової специфіки народної пісенності та жанрового виміру народнопісенного виконавства – таких науковців, як С. Грица [7], М. Дмитренко [11], О. Дудар [16], А. Завальнюк [19], К. Квітка [27], Г. Коваль [29], Ф. Колесса [32], Л. Копаниця [34], М. Лисенко [41], Р. Лоцман [42], С. Людкевич [45], О. Музина [48; 49], А. Ольховський [50], С. Тобілевич [73];

- специфіки сучасного національного музичного мистецтва – таких науковців, як О. Берегова [3], О. Коменда [33], Т. Рябуха [57], А. Фурдичко [74], І. Чернова-Строй [77], зокрема і в контексті питань щодо особливостей прояву в народнопісенному виконавстві взаємовпливу автентичної, академічної, естрадної царин музичного мистецтва – таких дослідників, як В. Каблова-Тетеря [21], В. Тормахова [70];

- особливостей творчості носіїв народної пісенності, зокрема в сучасному культурному просторі України – таких науковців, як Г. Бреславець [5], Ю. Карчова [23; 24; 25; 26], А. Ковбасюк [30], Г. Кудряшов [37; 68], Я. Куришко [40], М. Лисенко [41], Р. Лоцман [44], О. Мурзина [48], В. Осипенко [52], Ю. Радкевич [55], Я. Руденко [56], Г. Танцюра [68] та ін.;

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше:

- виявлено й обґрунтовано особливості інтерпретацій конкретних зразків народної пісенності та авторських творів на основі інтерпретації фольклорних начал у творчості Р. Кириченко;

- виявлено й обґрунтовано специфіку інтерпретації настанов народнопісенного виконавства Н. Матвієнко в кантаті № 3 О. Ківи «Осінь така мила» на сл. П. Тичини;

- виявлено й схарактеризовано особливості виконавської інтерпретації народної пісенності у творчості Р. Лоцман, зокрема в музичному проєкті «Коляда» (Б. Кривопуста) та пісні «Солдатику мій» (муз. та вірші Л. Горової);

- висвітлено специфіку синтезу народнопісенного та естрадного виконавства у творчих орієнтирах співачки КОЛА (Анастасія Прудіус).

Набула доповнення, узагальнення та подальшого розвитку:

- характеристика музикологічного дискурсу щодо широкого кола питань, пов'язаних із народнопісенним виконавством;

- характеристика музикологічного дискурсу із питань жанрової специфіки народнопісенного виконавства та його педагогічно-методичних настанов.

- характеристика панорами сучасних інтерпретацій народнопісенного виконавства у творчості сучасних виконавиць народної пісні.

**Практичне значення** науково-дослідницької роботи полягає в тому, що її основні положення й результати можна використати у навчальному процесі у національних профільних закладах вищої та середньої фахової музичної освіти. Інформація, висвітлена в науково-дослідницькій роботі, є актуальною для викладання тематичних курсів для вокалістів народного спрямування, формування репертуару, а також просвітницькій, лекторській 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: «Українська пісня як основа духовного віту Уляни Кот» – тези міжнародної науково-теоретичної конференції «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (м. Харків, 18–19 квітня 2024 р.), «Традиції і новації у сучасному народнопісенному виконавстві» – матеріали V Всеукраїнської конференції з міжнародною участю «Духовна культура України перед викликами часу» (м. Харків, 23 травня 2024 р.).

**Структура роботи:** теоретичне обґрунтування творчого проєкту складається зі Вступу, двох Розділів, чотирьох підрозділів, Списку використаних джерел (80 позицій).

Загальний обсяг роботи складає 53 сторінки, із них основного тексту – 44 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### Народнопісенне виконавство

#### в музикологічному дискурсі межі ХХ – поч. ХХІ ст.

##### 1.1. Напрями музикологічного опанування народнопісенного виконавства на межі ХХ – ХХІ ст.

Народнопісенне виконавство на межі ХХ–ХІ ст. постає як феномен національної культури, притяжність якого в контексті художньої практики та наукової рефлексії обумовлюється статусом концентрованого втілення як ціннісних настанов і духовного, ментального досвіду нації, так і традицій і новацій, баланс між якими визначає творчу позицію сучасного митця – виконавця народної пісні.

Джерела осмислення сутності та специфіки народнопісенного виконавства актуалізовані в європейському контексті з ХVІІІ–ХІХ ст. зростанням уваги до питань національної культури в контексті романтизму. Це знайшло вираження у збірках науковців Європи – Л. Арніма та К. Брентано («Чарівний ріг хлопчика», 1806 р.), Ф. Челаковського («Слов'янські народні пісні», 1822 р.) та України – у збірках народних пісень М. Максимовича, дослідженнях представників «Руської трійці» І. Вагилевича, М. Шашкевича, Я. Головацького, а також П. Лукашевича, І. Срезневського, А. Метлинського, О. Бодянського, Ф. Бодянського, Г. Квітки-Основ'яненка [22], у яких поряд із питаннями інтонаційних, емоційно-образних, жанрових особливостей української народної пісенності поставали питання специфіки виконавства [46] як відбиття ментальних настанов [72].

Із сер. ХІХ ст. у працях П. Куліша [38], М. Костомарова [18], М. Лисенка [41], П. Сокальського [64] окреслюється тенденція осмислення специфіки народної пісенності зокрема і у зв'язку з виконавськими аспектами. Це засвідчило «інтерес до ролі індивіда у фольклорному процесі» [53, с. 149] та стало імпульсом до осмислення «необхідності точного відтворення всіх особливостей співу» [53, с. 151]. Посилення уваги до виконавської специфіки народнопісенного виконавства в музикології ХХ ст. відбили праці Ф. Колесси

(зокрема щодо автентичного народнопісенного виконавства Поліського локусу) [32], Л. Ревуцького, К. Квітки [27], О. Кошиця, які висвітлювали його звуковидобувальні, інтонаційні, ритмічні, агогічні, динамічні, емоційно-психологічні тощо аспекти, а також розвідки С. Людкевича, який акцентував його імпровізаційну специфіку [45].

Значним імпульсом щодо інтенсифікації із сер. ХХ ст. процесу дослідження народнопісенного виконавства стали праці В. Гошовського. Уведення науковцем у термінологічні параметри національної етномузикології поняття «музичного діалекту» стало знаком визнання значущості настанов культурного локусу як одного із чинників специфіки виконавства. Окреслення В. Гошовським дефініційних параметрів музичного діалекту як поняття, що охоплює «комплекс різних стилістичних особливостей національного музичного фольклору, який поширений на певній території» [6, с. 49], окреслення особливостей 5 гірських діалектів стало етапним кроком в усвідомленні феноменологічного різноманіття народнопісенного виконавства та його сутнісної варіабельності. Проте, зазначимо, що питання виконавської специфіки регіональних особливостей конкретизувалися лише на рівні позначок щодо звуковидобування та звуковедення – широко, наспівно, співомовно, говіркою, говором, важко (щодо конкретних зразків пісенності). Це віддзеркалювало спрямованість музикологічної, етномузикологічної думки на дослідження саме твору – зразка народної пісенності, у той час як питання специфіки виконавської аури ще не набули самостійного дослідницького статусу і залишалися на периферії дослідницької уваги.

Особливої значущості дослідження виконавських аспектів народної пісенності набуває на межі ХХ–ХХІ т. у зв'язку із процесами піднесення національної свідомості, інтенсивністю процесу національної ідентифікації. Різноманіття виконавських репрезентацій народнопісенного виконавства – автентичної, народно-академічного, естрадної – стає для науковців імпульсом до формування індивідуальних дослідницьких траєкторій, у контексті яких порушується широке коло питань щодо його сутності та специфіки сучасного

побутування та виокремлюються провідні напрями їх музикологічного опанування. Так, Ю. Карчова виокремлює в сучасному музикологічному дискурсі щодо народнопісенного виконавства такі модуси, як феноменологічний, культурологічний, регіональний, педагогічно-методичний, персональний, термінологічний, функціональний тощо [22].

Закладена Ф. Колесою та В. Гошовським тенденція висвітлення локусної специфіки народнопісенного виконавства стала основою для дослідження А. Іваницьким таких регіональних вокально-тембрових традицій: центральної, яка вирізняється сильним звуком грудного забарвлення; західної, позначеної помірністю звуку, використанням грудного та головного регістрів, та подністровської, що характеризується використанням мікстового звучання [20, с. 284], а також для розширення В. Осадчею термінологічних параметрів етномузикології поняттям «осередковості». Цим поняттям науковиця (послугуючись і поняттям музичного діалекту) окреслює певне територіально обмежене фольклорне середовище, що вирізняється типізованими ознаками виконавського стилю та засобами збереження й відтворення у пам'яті спільноти народної пісенності [51, с. 8].

Значущість локусного, регіонально орієнтованого спрямування дослідження народної пісенності, зокрема й виконавських особливостей засвідчують праці І. Клименок, яка наголошує на актуальності створення національною етномузикологією атласу музичних діалектів [28], Г. Коропниченко, яка позиціонує музичну діалектологію як таку, що «належить до найактуальніших галузей української етномузикології [35, с. 107], Я. Куришко, яка окреслює такі прийоми поліської народнопісенної традиції, як імпровізаційність, мелізматична орнаментация, лабільність тривалостей тощо [40, с. 40]. Масштабну палітру прийомів народнопісенного виконавства (уведення глісандо, мелізматика, додаткових приголосних, вигуків, акцентуація окремих звуків зокрема внаслідок свободи дихання, свобода метрики, аугментація тощо) як його атрибутивної складової репрезентовано в «Антології лемківської пісні» [1].

У музично-педагогічному дискурсі актуалізація питань специфіки народнопісенного виконавства детермінована його уведенням у контекст професійної музичної освіти. Так, В. Антонюк фіксує тріаду співочих манер – академічної, естрадної та народної, а також основних жанрів вокального мистецтва в традиційній музиці – фольклорно-автентичного та народно-академічного співу [2, с. 6] і наголошує на значущості для фахової музичної освіти виконавця народної пісні настанов народно-академічної манери співу, особливостей степової манери співу, позначеної високим рівнем динамічного тону та грудним резонуванням [2, с. 103]. Наголос видатної педагогині та науковиці на значущості для виконавця народної пісенності інтонаційного досвіду сучасного їм середовища [2, с. 105] є певним передбаченням тенденції надання сучасному народнопісенному виконавству яскраво виявленого регіонального локусного забарвлення.

Позиціонування народної пісенності як «конститууючого фактора фахової компетентності співака» [31, с. 1] відбиває спрямованість сучасної національної вокальної педагогіки на формування новітніх педагогічно-методичних засад процесу фахового виховання народного співака. Насамперед виокремимо новаційне осмислення народної музичної творчості загалом та народнопісенного виконавства зокрема як втілення національної ментальності [12], що позначено винятковим потенціалом щодо здатності «поєднувати в собі найбільш суттєві риси культури певного народу, нації соціальної групи і трансформувати їх на кожному новому витку історичного їх розвитку відповідно до нових світоглядних і ідеологічних засад» [10, с. 19]. Новітньою концептуально-змістовою опорою для сучасної вокальної педагогіки стає також позиціонування народної пісні як такої, що «є елементом народної культури та ефективним засобом трансляції генетичного коду нації в просторово-часовому континуумі» [14, с. 150].

У методичних обрях сучасної вокальної освіти суттєвої значущості набуває осягнення українського народнопісенного виконавського стилю як історично сформованої художньо-естетичної та стилістичної системи, «що

ґрунтується на самобутній національній фольклорній традиції і має цілий комплекс вокально-художніх і виражально-технічних засобів, виконавських прийомів [63, с. 98]. У зв'язку із цим утверджується значущості українознавчих засад «професійної підготовки виконавців народної пісні, <які> полягають в тому, що в процесі навчання співак стає носієм та продовжувачем народної виконавської традиції, фольклорної спадщини народу, українознавчих знань [43, с. 121].

Сучасні процеси взаємовпливу та взаємопроникнення різних виконавських традицій обумовлюють значущість урахування вокальною педагогічно-методичною думкою позиціонування народного співу в таких формах, як «автентичний (фольклорний, з обов'язковим копіюванням діалекту, співацьких прийомів) та як «вчений» народний спів» [75, с. 236]. За таких умов дифузії багаторазово підвищується вагомість акцентуація значущості ознак народнопісенного виконавства, а саме: «1) взаємозв'язок з побутовою мовою (діалект); 2) специфічне звуковидобування» [75, с. 236]; «насичене грудне резонування; різноманітність типів звучання голосу (горлове, мікстове, фальцетне тощо)» [42, с. 8].

Характерною рисою вокальної педагогіки слід визнати також увагу до таких рис народнопісенного виконавства, як: розмовна манера співу, у якій «резонує не тільки м'яке ньобо і головні резонатори, але й порожнина рота (тверде ньобо, зуби і грудні резонатори), завдяки чому досягається чіткість, ясність і виразність передавання слова» [63, с. 98]; «значущість аугментації, відсутність вібрації, редукування ненаголошених голосних, використання другорядних наголосів і нижчого у порівнянні з академічним і естрадним стилем високого рівня високої співочої форманти, використання спеціальних прийомів (наприклад, апокопа, глісандування, обривання звучання та словопереривання) та додаткових за характером вигуків і складів, актуалізація потенціалу відкритого голосоутворення і нетемперованої інтонації» [13, с. 165];

Тенденції осмислення регіональної характерності народнопісенного виконавства у сучасному вокальному педагогічному дискурсі виявляються в

акцентуації необхідності оволодіння «різними типами звучання голосу: мікстом, виводом, «тьончиком» і т.п.» [43, с. 122], а також в утвердженні доцільності апробації манери співу, належної до іншої етнічної традиції [76, с. 175] та урахуванні двох підходів до опанування народного вокалу: «освоєння народної пісні без спрямованості на поглиблене вивчення однієї або декількох регіональних традицій» [78, с. 64] та опанування регіонально маркованих традицій [63, с. 98–99].

Піднесення значущості виконавського мистецтва знаходить вираження в у формуванні таких настанов вокальної педагогіки, як актуалізація питання підготовки універсального виконавця [60, с. 9], урахування жанрової природи народної пісенності, що детермінує нюанси співочої фонації та комплекс виконавських прийомів [63, с. 98; 78, с. 65] та урахування значущості позамузичних (імідж, пластика, рухові аспекти) та позатекстових (дихання, голосоутворення тощо), комунікативно-семантичних факторів виконавського процесу [24, с. 11–12] тощо.

Значущим модусом новітніх пошуків у царині педагогічно-методичних основ також увага до апробації новітніх інформаційно-комп'ютерних технологій, зокрема залучення аудіо- та відео-матеріалів [76, с. 175].

Піднесення значущості народної пісенності в національному культурному просторі та новий статус народнопісенного виконавства, пов'язаний зокрема із його потужною трансмісією у простір академічної традиції та сферу естрадного мистецтва, стали чинниками активізації уваги науковців до його феноменологічної та онтологічної специфіки. Як повноправний та самодостатній складник сучасної національної художньої панорами народнопісенне виконавство в його феноменологічній специфіці, позначеної комплексом своєрідних виконавських прийомів, стверджується в окремому розділі «Автентична та народнопісенне вокальне мистецтво» масштабної колективної монографії «Сучасне вокальне мистецтво в Україні» [67].

Різноманіття утілень народнопісенного виконавства спонукає дослідників до фіксації варіативності його репрезентації в історичній ретроспективі та в

контексті сучасної художньої практики. А. Іваницький визначає особливості співочих стилів – гуртового та сольного в трьох різновидах: «один – серед селян, другий – серед народних співців-професіоналів – кобзарів та лірників, третій – серед освічених верств в міському побуті» [20, с. 273; 276– 281].

Особливості сучасної репрезентації народної пісенності детермінують виявлення С. Грицею таких сучасних векторів побутування фольклору: автентичного, професійної реконструкції фольклору, вторинного або «секундарного», фольклоризму та фейклору [8, с. 209–213]. Ю. Карчова акцентує потребу «в осмисленні тенденцій буття народнопісенного виконавства, особливостей інтерпретування його парадигмальних ознак у сучасній професійній музичній практиці [24, с. 1], виокремлює комплекс його характерних рис та специфіку їх виконавської репрезентації у контексті народно-академічної та естрадної модифікацій.

У полі уваги Г. Бреславець перебувають питання функціонування фольклорного тексту, у зв'язку з якими науковиця висвітлює специфіку його виконавської реконструкції, виявлену на таких рівнях, як «1) репродуктивна, основана на синтезі творчо-виконавської та науково-дослідницької діяльності професійних митців – відтворювачів усної музичної традиції; 2) стилізаційна, пов'язана з виконавською стилізацією численних етномузичних моделей (жанрових, ладово-інтонаційних, метро-ритмічних, темброво-сонорних)» [4, с. 11]. На думку науковиці, репродуктивна форма «має за мету найточніше відтворення комплексу автентичного народного музикування, що містить унікальне поєднання вербальних (поетичних, прозових) та музичних (вокальних, інструментальних, вокально-інструментальних) текстів, а також контекстних соціокультурних і функціональних діяльнісно-рольових (обрядодійного, побутового, ігрового) аспектів» [4, с. 11], стилізаційна форма – «уособлює багатовимірний спектр виконавського індивідуально-особистісного або колективного моделювання та переосмислення ФТ <фольклорного тексту>» [4, с. 11].

Водночас інтенсивний процес взаємовпливу академічної, народної та естрадної царин музичного мистецтва спонукає науковців акцентувати увагу на вокально-естрадній музиці як на «амбівалентному утворенні, у якому органічно поєднуються елементи професійної музики і фольклорні здобутки, що дозволяє у такий спосіб реалізувати функції соціокультурної інтеграції та соціалізації індивіду у сучасному світі» [21, с. 87]. Модуляція народнопісенного виконавства в царину естрадного мистецтва є чинником виявлення дослідниками спільних ознак фольклору, джазу, рок-музики та поп-музики – колективної, імпровізаційної та варіативної природи, нівелювання меж між виконавцем й аудиторією, значущість позамузичних аспектів виконавства, а також фіксації значущості автентичних джерел та автентичних настанов вокального виконавства [70].

Важливим напрямом сучасного осмислення специфіки народнопісенного виконавства у вимірах національної культури є персонологічні розвідки, джерелом яких можемо вважати ґрунтовні праці М. Лисенка [41], Г. Танцюри [68]. На межі ХХ–ХХІ ст. О. Мурзіна, акцентуючи, що «аналіз індивідуального пісенного репертуару дає змогу зрозуміти психологію особистісного відбору співаком «свого» з-поміж маси різних пісень, що походять потоком крізь людське життя, та суб'єктивну підоснову виконавських тлумачень» [48, с. 211], доповнює персонологічний дискурс висвітленням особливостей виконавства народної виконавиці М. Луценко.

Зазначимо, що персонологічний модус сучасного осягнення специфіки народнопісенного виконавства демонструє різноспрямованість дослідницьких орієнтацій, обумовлену різноманіттям його втілення в контексті автентичної, народно-академічної та естрадної сфер функціонування. Так, Р. Лоцман досліджує виконавські манери автентичних співачок Д. Чеун, Л. Кирилюк [44], оригінальну манеру виконавства К. Цісик, позначену вагомністю автентичних настанов досліджує Ю. Радкевич [55]. До виявлення характерних рис виконавського мистецтва С. Крушельницької та тріо сестер Бойко звертається А. Ковбасюк [30], специфіку виконавської творчості Р. Кириченко

окреслюють Г. Кудряшов [37] та Я. Руденко [56]. До характеристики творчості Н. Матвієнко звертаються Р. Лоцман [44], Ю. Радкевич [55], Ю. Карчова [24], Ю. Трунез, яка крізь призму українського менталітету репрезентує виконавство видатної співачки та акцентує значущість у ньому таких складників ментального світу української нації, як антеїзм, кордоцентричність, ліричність, релігійність тощо [71]. У працях В. Осипенко [52], Г. Бреславець [5], Ю. Карчової [23; 25; 26] висвітлюються особливості сучасних репрезентацій народнопісенного виконавства, маркованих як тенденцією збереження етноестетики народнопісенної виконавської традиції [52], так і багатовимірним синтезом різних сфер музичного мистецтва [5].

## **1. 2. Жанрова специфіка народнопісенного виконавства в контексті сучасної музикології**

Інтенсивне відродження зацікавленості народнопісенним виконавством як на рівні художньої практики, самостійним і самодостатнім компонентом якої воно стає, так і на рівні наукової рефлексії та вокальної педагогіки, обумовлює проблематизацію питань щодо жанрових особливостей народної пісенності та пов'язаних із ними специфічних рис народнопісенного виконавства.

Витоки осмислення жанрової специфіки пісенного фольклору в контексті виконавства, які демонструють поступове осмислення значущості, своєрідності його засад та тяжіння до їх фіксації як атрибутивних, сягають:

- першої його класифікації, запропонованої 1827 р. М. Максимовичем [11, с. 699], позначеної певною суперечливістю критеріїв жанрової диференціації;

- окреслення специфіки виконавської репрезентації дум у розвідці М. Лисенка [41];

- фіксації С. Тобілевич ( у записах 1883 р.) таких особливостей виконавства, як редукція останніх звуків і складів, свобода дихання, яка позначається на фразуванні тощо [73];

- акцентуації А. Ольховським пріоритету «білого тембру», експресивності та варіативності виконавської репрезентації фольклорних творів та значущості

в ній мелізматички, агогіки та виконавської пластики [50, с. 68; 76; 78; 91; 93; 96];

- акцентуації Ф. Колесою глибинного духовного та емоційного зв'язку між народною піснею та виконавцем, що обумовлюється «давньою традицією індивідуалізації творчого матеріалу, здатністю переживати особистісно в процесі виконання пісні змістовну наповненість мелодії» [32, с. 57], чинником якої виступає, зокрема й жанрова природа твору;

- висвітлення К. Квіткою таких особливостей народнопісенного виконання, як словопереривання, редукція останніх звуків, складів та регіональна специфіка [27, с. 18; 52; 133];

- окреслення С. Людкевичем таких рис народнопісенного виконавства, як імпровізаційність, лабільність інтонування, агогіка [45, с. 186–189].

Зазначимо, що в музикологічному дискурсі попри формування жанрового модусу досліджень із питань народнопісенного виконавства, наявною та значущою є й традиційна орієнтованість на висвітлення особливостей жанрової палітри народної пісенності в її іманентних ознаках, виявлених на рівнях мелосу, гармонії, фактури, ладо-тональної організації тощо. Так, О. Дей, висвітлюючи особливості поезики народно-пісенних жанрів, фактично обходить увагою питання їх виконавської специфіки, обмежуючись, наприклад, короткою ремаркою щодо незначущості імпровізації в колядках [9, с. 88]. Л. Єфремова, акцентуючи, що одним із «найбільш плідних напрямків дослідження у сучасній етномузикології є вивчення одного жанру або сукупності різних жанрів у певній локальній пісенній традиції» [17, с. 4], обходить увагою виконавську специфіку жанрів народної пісенності.

Знаком входження виконавських вимірів народнопісенного мистецтва, зокрема у його жанрової та регіональної детермінованості, у дослідницькі обрії музикології стали дослідження С. Грици. Науковиця акцентувала, що пісенна – фольклорна – парадигма «базується на варіативності кожного заданого параметру, його множинності, тобто концепції плюралізму [7, с. 7]. Теза дослідниці щодо значущості тембру та виконавської манери як «знаково-

маркувальної функції» [7, с. 30] репрезентації фольклору для нас має значення як одна з основ осягнення показової для народнопісенного виконавства варіативності його виконавських параметрів, зокрема і в жанровому контексті.

Жанрова детермінованість народнопісенного виконавства дослідниками позиціонується як одна із засад його специфіки. Як значущий компонент комплексу рис, атрибутивних для «українського народного виконавського стилю» [62, с. 61], визначає жанрову палітру українського пісенного фольклору О. Скопцова. Питання виконавських параметрів фольклору у музикологічному дискурсі також у зв'язку з його онтологічною специфікою. Р. Лоцман, акцентуючи важливість козацької доби у процесі розвитку українського співу, пов'язує її із кобзарством і лірництвом та атрибутивною для системою виконавських прийомів: «ретардація, імпровізаційність, у відтворенні мотивів-формул, епічність, «спадання» голосу з висхідними стрибками, речитативність, «голосільний» верхній мотив, зачин з викрику тощо» [42, с. 6]. Науковиця окреслює структуру навчання народного співу як «єдність мотиваційно-ціннісного, когнітивно-фольклористичного, емоційно-вольового, творчо-особистісного та вокально-діяльнісного компонентів» [42, с. 7] та акцентує, що когнітивно-фольклористичний компонент ґрунтується зокрема на знаннях щодо специфіки народнопісенних жанрів [42, с. 7–8].

Сучасні науковці наголошують, що «жанрова парадигма фольклорної пісенності в її основних параметрах (закони художнього мислення, психологічні ті прагматичні функції усної поезії, *виконавство* – виокремлено нами – і музичний супровід) – важливий аспект вивчення історії та своєрідності фольклорної пісні в різноманітті змісту та форми» [34, с. 41].

Підтвердженням зростання уваги саме до виконавського виміру народнопісенного мистецтва із кін. ХХ ст. слугує і фіксація О. Мурзиною тенденції «позначення усіх виконавських нюансів: гліссандо, мелізматика, вихід за межі темперованої зони, подовження та скорочення тривалостей поза зміною метричного пульсу тощо» [47, с. 23], і докладний аналіз специфіки виконавської експресії у жанрі голосіння. Науковиця зазначає, що особистісна

манера та поведінкова ситуація є складником плачу та плачової мелодики як соціального феномена [49, с. 88] та акцентує, що «характер агогіки та експресивного акцентування, темп показування, особливе «карбування» тексту ламентатії, глибина чи відсутність цезур між тирадами, теситура – звичайна чи надмірно висока, тембр зірваного від плачу голосу і безліч інших інтонаційних деталей – це особистісний код виконавської експресії» [48, с. 88].

Виконавські параметри обжинкових пісень висвітлює О. Дудар. Дослідниця зазначає, що особливо значущими є такі риси виконавства цього жанру, як теситура альты, «міцний, добре опертий, сильний звук, густий тембр, використання грудного регістру з переходом у мікст у верхніх звуках діапазону» [16, с. 44], а також вживання «нейтральної» терції та терцової втори [16, с. 46].

Синкретизм фольклору, особливо виразний у контексті календарно-обрядового циклу, спонукає науковців до окреслення зокрема його позамузичного компоненту виконавства, пов'язаного із візуалізацією виконавського процесу. Г. Коваль акцентує, що для колядок, купальських і русальних пісень «характерна театралізована хода, голосний спів (апотропейна функція), шум різноманітних обрядових атрибутів» [29, с. 311].

Один із модусів осмислення виконавської специфіки в її жанровому ракурсі в сучасній музикології пов'язаний із дослідженням виконавських інтерпретацій різних жанрових моделей. Ю. Радкевич звертається до виявлення особливостей виконавських версій жанрів, які на думку дослідниці, є типовими для різновидів народнопісенного виконавства у селянському, міському та кобзарсько-лірницькому середовищах [55, с. 108]. Звертаючись до особливостей творчості К. Цісик (на прикладі пісні «Верше, мій верше»), Ю. Радкевич акцентує характерну для співачки автентичну манеру звукоутворення та насиченість мелізматикою, притаманні народнопісенному виконавству в селянському середовищі. Розкриваючи особливості виконання Н. Матвієнко та Ансамблем старовинної музики К. Чечені поширеної у міському середовищі двоїстої за жанровою природою пісні-романсу «Всякому городу

нрав і права», що містить і ознаки канту, науковиця відзначає вагомість барокових настанов вокального виконавства, що виявляється зокрема в дотриманні настанов народно-академічного співу. У проєкції виконання цього пісенного зразка на творчість Т. Компаніченко, дослідниця акцентує його кантову модифікацію в стилістиці духовного канту, що дозволяє пов'язати інтерпретацію означеного пісенного зразка з кобзарсько-лірницькою традицією. На думку науковиці, це засвідчують «інтровертність вислову як прикметна риса кобзарсько-лірницької традиції; ...відповідність репертуару традиційного співоцтва; органічність і нерозривність вокальної та інструментальної складових (співोगра як атрибутивна якість кобзарсько-лірницької традиції; якість співогри як втілення наративу, оповідальності вислову (особлива плавність звучання в цілому, камерність у комунікації «виконавець – слухач»)» [55, с. 114–115].

У зв'язку з інтерпретацією жанру балади В. Осипенко висвітлює виконавські особливості творчості О. Мухи, наголошуючи на таких її рисах, як «агогічна виразність, глибока емоційність та традиційне ставлення до піснеспіву як до священнодійства. ...близька позиція вимови, прикрита манера співу грудного резонування, тонке інтонування, ледь помітне глісандування, ... придыхальна атака звука» тощо [52, с. 127].

Зазначимо, що сучасна музикологія демонструє тенденцію формування новаційних спрямувань осмислення народнопісенного виконавства, у яких як значущі компоненти виконавського мистецтва постають ті його параметри, що раніше мали статус вторинних. С. Протасова констатує, що в народному музикуванні «темپ свідчить ...про глибинні прояви музичного мислення народу» [54, с. 178] та висвітлює особливості темпової організації купальських, петрівчаних пісень. Дослідниця зазначає, що «темп із простого виконавського засобу перетворюється для кожного з регіонів на важливий фактор формування місцевого пісенного стилю» [54, с. 182], фіксує загальну тенденцію прискорення темпів виконання від східних до західних регіонів та вищий рівень лабільності темпу у контексті сольного виконання порівняно із гуртовим.

Новаційним для сучасної музикології з межі ХХІ ст. є уведення виконавського аспекту народної пісенності в педагогічно-методичний дискурс у жанровому ракурсі. Значущим для нас є і виявлення А. Іваницьким виконавських маркерів різних жанрів народної пісенності [20, с. 100–102; 125–128; 140–141; 197–199; 204–206; 211–213], особливостей співочих стилів – гуртового та сольного в трьох різновидах: «один – серед селян, другий – серед народних співців-професіоналів – кобзарів та лірників, третій – серед освічених верств в міському побуті» [20, с. 273; 276–281], який науковець визначає як пісенно-романсовий.

Виразну артикульованість у музикологічній думці завдяки доробку А. Іваницького набули питання щодо особливостей регіональних вокально-тембрових традицій: центральної, яка вирізняється сильним звуком грудного забарвлення; західної, позначеної помірністю звуку, використанням грудного та головного регістрів, та подністровської, що характеризується використанням мікстового звучання [20, с. 284]. Значущим для нас з погляду на жанрові параметри виконавської специфіки народнопісенного мистецтва є й теза О. Скопцової щодо того, що «за різними жанрами народних пісень закріплена система стійких виконавських прийомів, обумовлених своєрідними темпоритмічними структурами, формами, мелотипами» [62, с. 61].

Мета праці А. Сторожук – «визначити відмінності колористики і манери співу двох найбільш уживаних розрядів народнопісенної лірики на конкретній території» [65, с. 11] наочно артикулює спрямованість сучасної вокальної педагогіки на утвердження самостійного статусу народнопісенного виконавства. Науковець підкреслює, що за умов глобалізації проблематизується збереження «локальної етнічної ідентичності» [65, с. 13] і народна пісенність – «народнопісенна локальна пісенна творчість» [65, с. 13] відіграє значущу місію в збереженні ментальних настанов.

На перетині музичної регіоналістики та етномузикології, жанрового та виконавського ракурсів дослідження народної пісенності А. Сторожук зазначає:

- виняткову значущість регіонально-локальної манери звукоутворення [65, с. 24], яка, на думку науковиці, має культуротворчу та націєтворчу роль;

- індивідуалізованість манери співу – «виконавської колористики», обумовлену як індивідуальним осягненням пісенного зразка та імпровізаційністю, так і тим, що кожен виконавець має «засвоєні з раннього дитинства, оригінальні родинні прийоми подачі звуку, різнорівневі знання й уміння, необхідні співаку під час включення в загальнопісенну канву «своєї лінії»» [65, с. 27] а також значущість таких маркерів регіональної традиції, як: підголосок (вивід, тоньчик), «який являє собою імпровізаційний колоритний тембровий прийом, творений співачкою за допомогою використання дзвінкого мелодійного розспіву, що розбудовується на використанні дрібних мелізмів у високій сопрановій теситурі» [65, с. 28]; густе тембральне забарвлення виразних рухів нижнього голосу [65, с. 29];

- поширення загальних для українській народнопісенні й традиції виконавських прийомів: різко акцентоване звукоутворення, «несподівані зупинки, незавершеність складів, одночасний «підхват» повітря посеред слова тощо» [65, с. 29], динамічна недиференційованість, глісандо, мелізматика, діалектна вимова [65, с. 30];

- характерну для ліричних жанрів протяжну манеру співу, позначену доволі широким розспівуванням складів [65, с. 106];

- кантиленність виконання козацьких пісень [65, с. 74], тяжіння до речитативності в чумацьких піснях [65, с. 77], кантилену «наспівно-ліричного типу» та «щемливу колористику» [65, с. 81] в рекрутських піснях;

- особливості східноподільської манери співу: «використання темброво виразного, ...густого звуку ( що вирізняється купольно-грудним колоритом), акцентуація розспівуваних складів, відсутність нюансування, часта зміна інтонаційності, використання діалектної вимови тощо» [65, с. 106].

У контексті синкретичної обрядовості деякі виконавські особливості купальських пісень (вигуки, фіналізуюча фермата, темпову диференціацію приспіву та куплетів, динамічну насиченість звукового посилю,

глісандо-«під'їзди» до звуків) та петрівчаних («камерність» звучання, значущість мелізматики, розтягування передостаннього складу та фермату на останньому складі строф) окреслює А. Завальнюк [19].

Сучасними педагогами-вокалістами акцентується значущість жанрового виміру при формуванні навичок народнопісенного виконавства. Г. Яківчук позиціонує весільні пісні як питому царину відпрацювання виконавської палітри автентичного співу, а саме – таких її складників, як «глісандуючі «з'їзди», форшлагги, розспівування окремих складів музичного тексту, «під'їзди» до звука або його оспівування, мелізматична орнаментика, «йотація» – додавання «й» до наголошеної голосної, часткове затримання довгих долей, імпровізація тощо [79, с. 60].

У вимірах музичної педагогіки жанрове різноманіття народної пісенності дослідниками позиціонується також із погляду його виховного потенціалу. О. Крусь акцентує консолідуюче «покликання» родинно- та суспільно- побутових і історичних пісень, дум, балад тощо, їх значущість у закріпленні на ментальному рівні почуття патріотизму, образів Матері та природи [36, с. 69–72].

## **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1**

Започаткований у XVIII ст. тривалий процес осмислення специфіки народної пісенності демонструє із XIX ст. поступову актуалізацію дослідження специфіки її виконавських вимірів. У XX – поч. XXI ст. у зв'язку із плюралістичною множинністю індивідуальних виконавських репрезентацій народнопісенного виконавства складається масштабна панорама індивідуальних дослідницьких траєкторій, у якій окреслюються такі провідні напрями, як:

- регіональний, орієнтований на висвітлення особливостей виконавських традицій конкретних культурних локусів;

- педагогічно-методичний, детермінований як потребою фахового виховання народного співака та актуалізацією осмислення виконавських маркерів народнопісенного мистецтва, зокрема й позамузичних;

- феноменологічний та онтологічний, у контексті яких порушуються питання специфіки атрибутивних настанов народнопісенного виконавства та історико-культурної динаміки його репрезентації, зокрема у зв'язку із сучасними процесами взаємовпливу та дифузії різних виконавських традицій та академічної, народної та естрадної царин музичного мистецтва;

- персонологічний, спрямований на висвітлення індивідуальних репрезентацій народнопісенного виконавства в контексті автентичної, народно-академічної та естрадної сфер функціонування.

Жанрові засади народнопісенного виконавства, проблематизовані в контексті музикологічної думки із XIX ст., на рівні наукової рефлексії нині позиціонуються як значущі детермінанти його специфіки. Сучасними науковцями жанровий вимір народнопісенного виконавства дослідниками позиціонується як: одна із загальних засад його специфіки; чинник специфіки комплексу виконавських прийомів; чинник увиразнення синкретичної природи народної пісенності; основа когнітивного компоненту виконавської діяльності; одна із основ виконавського інтерпретування народної пісенності; чинник фахового виховання народного співака, позначений значним виховним потенціалом.

## **РОЗДІЛ 2**

### **Народнопісенне виконавство у сучасній художній рефлексії**

#### **2.1. Модифікації народнопісенної виконавської парадигми у контексті сучасних виконавських інтерпретацій**

У тривалому процесі піднесення значущості народнопісенного виконавства у національному художньому просторі та урізноманітнення панорами його сучасних виконавських репрезентацій видається можливим окреслити декілька чинників. Насамперед це відродження джерел національного художнього світобачення – ренесанс автентичного начала,

суголосний інтенсивному та всеохопному процесу піднесення відродження національної культурної пам'яті та національної ідентифікації.

Певним чином імпульсом до інтенсифікації цієї тенденції видається можливим вбачати, з одного боку, масштабність процесу активізації фольклорного начала в художній, зокрема й аматорській практиці та фестивальному русі, насичення ним звукового простору України з останньої третини ХХ ст. З іншого боку, це і тенденції «нової фольклорної хвилі», пов'язані із модуляцією фольклору в його автентичних маркерах (синкретизм, значущість обрядового начала тощо) в академічну традицію у творчості Л. Дичко, В. Зубицького, В. Рунчака, Г. Гаврилець [3, с. 208–211], Є. Станковича, який «уперше в музичному театрі поєднав академізм симфонічного оркестру з автентичним звучанням народного хору, народнопісенні традиції – з новими засобами виразності» [74, с. 148]. Проявом значущості впливу «нової фольклорної хвилі» на художню практику в іншому вимірі є й набуття самостійного статусу академічною модифікацією народнопісенної виконавської парадигми та утвердження її у творчості Р. Кириченко та Н. Матвієнко.

Вагомим чинником різноманіття виконавської презентації фольклорних джерел став і бурхливий розвиток української естради. Концентруючи в собі риси як академічного, професійного мистецтва, так і фольклору, українська естрада та на межі 1970-1980-х рр. демонструвала «посилення впливу джазу та рок-музики в поєднанні з українськими фольклорними джерелами; створення національної фолк-поп стилістики» [57, с. 14–16], а також «широке використання народнопісенної естетики з одночасним запозиченням новітніх музичних прийомів; професійну фольклоризацію і стилізацію естрадних творів – репрезентантів рок- та поп-музики; зростання зацікавленості композиторів академічного напрямку музичною естрадою, що відчутно вплинуло на зростання її художнього рівня і збагачення співацького репертуару» [21, с. 87].

Не менш потужним чинником є й сучасне тяжіння до суб'єктивізації творчого світобачення, формування митцями, зокрема виконавцями, власних творчих світів, позначених унікальністю стильових, жанрових, виразових тощо

параметрів. Це закарбовує одну із рис музичного постмодернізму, який позначений формуванням нового типу виконавця – «інтерпретатора-універсала, котрий вільно володіє різностильовим репертуаром, має виразну артистичну харизму, сильну духовну інтенцію, волю, енергетику» [77, с. 81].

На перетині цих тенденцій постала творчість Н. Матвієнко, яка являє собою мистецько-виконавську об'єктивацію таких рис української ментальності, як «любов до природи та родини, працьовитість, почуттєвість, романтизм і релігійність» [72, с. 12] та віддзеркалює закріплення в національній художній практиці статусу народнопісенного виконавства як утілення ментальної, духовної, культурної пам'яті нації. Сильову та жанрову багатовимірність академічної модифікації народнопісенної виконавської парадигми та її повноправного закріплення в естетичних параметрах академічної традиції засвідчили багаторічна діяльність співачки у складі Національного ансамблю «Київська камерата». Водночас звернення співачки до академічного репертуару – вокальної симфонії на сл. Т. Шевченка, фольк-опери «Коли цвіте папороть» Є. Станковича, кантів барокової епохи (у колаборації з Київським ансамблем старовинної музики під кер. К. Чечені створено та записано альбом «Всякому городу нрав і права») ознаменувало плідність синтезу народнопісенного виконавства та академічної традиції у різноманітні її жанрових вимірів.

У кантаті № 3 О. Ківи «Осінь така мила» на сл. П. Тичини апробація Н. Матвієнко виразового потенціалу народнопісенного виконавства в параметрах жанрової моделі кантати стала одним із імпульсів до формування її нової – пісенно-романсової, фольклорної моделі [33, с. 24], у якій жанрові характеристики тематизму (ліричного – в 1 ч., романсового – в 3 ч.) були в інтерпретації Н. Матвієнко виразно акцентовані на рівні виконавських прийомів. Так, алюзії співу птахів у Fl-piccolo та загальна емоційно-образна атмосфера медитативної лірики резонує із специфічним тембровим забарвленням вокальної партії – позбавленим «густоти» тембру, підкреслено «кришталеvim». На рівні динаміки співачкою формуються барокові алюзії

завдяки співставленню динамічних пластів, відповідних структурній специфіці 1-ї частини твору. У крайніх розділах твору виконавиця створює нейтральний, «вирівнений» динамічний «ландшафт», суголосний глибокої екзистенційній рефлексії. У середньому розділі контрастуюча атмосфера формується не тільки завдяки загальному підвищенню динамічного тону, а й заміні низького рівня імпедансу на середній, «кришталевий», прикритого звуковидобування – на відкрите, пронизливе, спрямоване «у далечінь». Відтворюючи атрибутивні настанови народнопісенного виконавства, співачка застосовує і такий прийом як мікро-глісандо поміж тонами, що у третьому розділі забезпечує формування принципово єдиної, суцільної лінії розгортання мелосу. Арку зв'язку між крайніми розділами частини на рівні звуковидобування забезпечує повернення до кришталевий звуку – своєрідний виконавський резонанс із уведенням челюсти в темброву «ауру» твору.

Бароковий прийом співставлення динамічних площин знаходить продовження у 2-й частині. Високий динамічний тонус, пронизливе, відкрите звуковидобування, специфічне висхідне мікро-глісандо на інтонаційних вершинах, акцентуація ритмічного малюнку, за якою складається алузія уведення додаткових приголосних формують комплекс виконавських засобів, які підкреслюють емоційно-образний контраст між частинами.

Романсова інтонаційна атмосфера 3-ї ч. обумовлює звернення співачки до іншого комплексу виразових засобів. На рівні звуковидобування це виявляється у домінуванні специфічної «асценічної» кантилени із речитативними – напіврозмовними інтонаціями, обриваннями-«схлипами» звучання. Контраст між розділами частини співачка на рівні динаміки створює співставленням динамічних площин, на рівні звуковидобування – раптовим переходом до відкритого, «білого» звуку».

Синкретична природа народнопісенного виконавства обумовлює особливу вагомість його візуального та рухового компонента – складників виразно національного сценічного іміджу, створення якого полягає «в активній мисленнєвій діяльності вокаліста, глибокому проникненні виконавця у

сценічний образ та реалізації його засобами вокальної техніки, міміки, жестів тощо» [66, с. 111]. У сольній виконавській діяльності Н. Матвієнко відповідно до значущості цих компонентів демонструвала дотримання національно маркованого сценічного костюму та пластики, наповненої рухами-знаками безпосереднього, щирого, емоційно-глибокого та водночас шляхетно-стриманого спілкування-діалогу з аудиторією. Сценічний формат виконання кантати О. Ківи обумовлює вибір виконавицею і суголосного виконавській ситуації вбрання, у якому збережено символічний зв'язок із народним строєм, та рухового компонента, позначеного академічною статуарністю.

На межі тисячоліть специфіку модифікацій народнопісенного виконавства дослідники пов'язують із домінуванням фолк-рок композицій «із підкресленим національним компонентом» [57, с. 15] та композицій «універсально-синтетичного характеру» [57, с. 15]. У такій стильово синтезуючій панорамі вагоме місце належить народнопісенному виконавству, репрезентованому в різноманітті утілень та позначеному лабільністю співвідношення із рисами естрадного співу у контексті як індивідуальних виконавських стилістик, так і виразових параметрів конкретного твору.

У панорамі сучасних інтерпретацій народнопісенного виконавства творчості Руслани Лоцман належить особливе місце – як продовжувачки закладеної творчістю Р. Кириченко та, особливо, її Вчительки – Н. Матвієнко традиції збереження народної пісенності та її позиціонування як концентрованого втілення національної духовної пам'яті. Переймаючи творчу естафету від Н. Матвієнко, Р. Лоцман демонструє різноманіття виконавських інтерпретацій: автентичної – у колаборації з фольклорним ансамблем «Діброва»; народно-академічної – з Оркестром народної та популярної музики Українського радіо (кер. М. Пікульський), у співпраці з композиторкою І. Кириліною («Запалю свічу»). Затребуваність створеного співачкою синтезу рис народнопісенного виконавства та сучасних, зокрема електронних тембрових міксів, засвідчує численність її творчих, зокрема авторських робіт – збірок «Обіймаю Україну» (2011 р.), «Три зерна любові у слові» (2013 р.),

«Народна філармонія – Героям України» (2014 р.), «Переможемо з піснею» (2015 р.).

Музичний проєкт «Коляда» (Б. Кривоуст, диригент М. Пікульський, для голосу та оркестру, 2019 р.) став однією з найбільш масштабних робіт співачки, вагомість якої в художньому просторі засвідчило її уведення до списку претендентів на Шевченківську премію 2024 року. 12 колядок відтворюють повний різдвяний цикл на основі синтезу автентичного й народно-академічного співу (зі значущістю імпровізаційного начала) та сучасних композиторських технік. У пісні «Небо і земля» урочистість атмосфери «входження» в різдвяний цикл підкреслена піднесеністю звучання, що досягається ретельно витриманим легатним звуковеденням, високим рівнем динаміки та світлим відкритим тембровим забарвленням – тембровим резонансом із дзвонами. Зазначимо, що вибір співачкою такого комплексу засобів виразності обумовлений необхідністю створення тонкого балансу між сольними і хоровими розділами. Відповідно до ліричної емоційно-образної доміанти пісні «Небо ясні зірки відкрили» співачка створює суцільну, безперервну інтонаційну «лінію», мікро-глісандуванням поєднуючи тони мелосу. Доволі тривалі епізоди вокалізу є чинником дотримання співачкою опертого дихання та уникання його довільності, яка в контексті автентичного варіанту народнопісенного виконавства може детермінувати переривання інтонаційної лінії.

Характерними виконавськими акцентами у пісні «Маланка» стають напіврозмовна інтерпретація останніх складів фрази, артикуляційна акцентуація дрібної ритміки, висотно нівельовані вигуки із потенційним висхідним глісандо, емпатичні переноси наголосу. Композиційно-структурна специфіка циклу, в основі якої лежить принцип контрастного співставлення частин, стає для співачки чинником контрастного співставлення відкритого та прикритого звуковидобування. У пісні «Ой, на річці Йордані» дотримання прикритого звуку стає засобом контрасту із попередньою частиною циклу, а чергування прикритого та відкритого звуковидобування водночас із витонченою мелізматиною, хвильоподібною динамікою та повторами

висхідних стрибків із вихідним глісандо на інтонаційних вершинах стають дієвим засобом формування драматургії твору.

Пісні «Нова радість стала» та «Ой, дивное народження» стають простором мелізматичної імпровізації, особливої виразності якому додають також моменти застосування горлового звуку, пласкої позиції вокального апарату. «Пустіть до хати» у циклі стає своєрідним центром домінування ігрового начала. На рівні виконавства це знаходить вираження у звуковеденні *tubato*, підкресленій мелізматичній акцентуації ритміки, мікро-обриваннях звучання останніх фонем слова із переходом до мовного звуковидобування та униканням визначеної звуковисотності, емпатичних переносах наголосів. Контраст між емоційно-образною атмосферою пісень «Пустіть до хати» та «Спи, Ісусе, спи» співачкою відбито створенням лірично-інтимного винятково щирого простору, в якому домінантного значення набуває прозорість звуку, легатність звуковедення, вирівненість ритмічного рельєфу. У фіналі циклу «Темненька нічка» характерною ознакою виконавської інтерпретації стає домінування академічної модифікації народнопісенного виконавства із епізодичним застосуванням маркерів її автентичного варіанту із поверненням в народно-академічну площину.

Творчість Р. Лоцман демонструє і апробації народнопісенного виконавства в естрадному контексті. У пісні «Туман ярмом» це знаходить прояв у «накладанні» інструментального супроводу з пріоритетністю активної ритміки й перкусії та яскравими тембровими «спалахами» бандури та вокальної складової твору, яка інтерпретована із дотриманням рис народнопісенного виконавства – відкритості звуковидобування, «білого» тембру та «посилання» звуку в далечінь, застосуванням висхідних мікроглісандо на інтонаційних вершинах, утвердження високого динамічного тону.

Своєрідним компонентом репертуару Р. Лоцман є зразки регіонально маркованого фольклору, зокрема буковинського. У таких піснях, як «Коло млина ясенина», «Нема танцю на всім світі», «Буковино, Буковино» на рівні виконавства акцентовано специфічні ознаки локальної співочої традиції –

пріоритетність *rubato*, акцентованість пунктирної ритміки засобами агогіки тощо.

Інші варіанти міксування народнопісенного виконавства та мистецтва естради демонструє нова генерація виконавиць, творчість яких поєднує як перетин традиційного та новаційного начал у сучасному національному художньому просторі. Так, у творчості Ілларії (Катерини Прищепи) настанови народнопісенного виконавства поєднуються із його естрадною та академічною модифікаціями, водночас демонструючи значущість для співачки стилістики джазу [26]. Виконавські обрії М. Юрасової окреслюються стильовими настановами етноджазу, фьюжн, поп-музики, у творчості І. Червінської на народнопісенну виконавську основу накладаються впливи джазу та електронної музики, у творчості О. Нікітюк академічна модифікація народнопісенного виконавства поєднується із електронною музикою [25]. Проте слід наголосити, що специфіка такого синтезу визначається насамперед відмінностями стилістики вокального шару – із безумовною пріоритетністю настанов народнопісенного виконавства при уведенні рис джазового та естрадного співу, та інструментального, який і стає домінантною площиною новаційного стильового інтерпретування в «електронних обрях».

Одним із складників сучасної панорами інтерпретацій рис народнопісенного виконавського мистецтва та яскравим зразком його синтезу із естрадним співом є творчість KOLA (Анастасія Прудіус). Співачка уникає наголосу на зв'язку із народнопісенним виконавством і фольклорним спадком. Водночас акцентуючи ліричну домінанту власної творчості, співачка демонструє синтез традицій народнопісенного виконавства та естрадного співу, а також формування власного тренду підкресленої природності виконавства та сценічного образу, що резонує із невід'ємністю народної пісенності від буття спільноти.

У пісні «Лину» цей синтез виявляється у певній відмові від сценічності, репрезентативності. Дотримання мовної позиції вокального апарату, слабкого імпульсу, низького рівня динаміки тощо створюють ефект наспівування,

позначеного винятковою близькістю до слухача, досяжного до нього, що забезпечує формування художньої комунікації, у якій аудиторія та виконавець постають як частини єдиного цілого. Засобами їх об'єднання слугують і винятково щирі, емоційно наповнені мікроглісандо, і мікромелізматики, і обривання звучання, які передають безпосередній плин почуттів.

В альбомі «Музичний щоденник» зв'язки з народнопісенним виконавством знаходять прояв у дотриманні показової для творчості співачки максимальної емоційно-почуттєвої близькості до аудиторії. За такої духовної, спорідненості співак постає не як репрезентативний носій мистецької рефлексії, відокремлений від аудиторії високим рівнем професійної майстерності та віртуозності виконавства. Панування ліричного начала в його особистісному вимірі, апеляція до знайомих, пережитих кожним почуттів, створює зв'язок тематичної, образної, виразової аури творчості KOŁA із емоційно-почуттєвими, кордоцентричними засадами народнопісенного виконавства [24; 71] та його технічно-виконавськими параметрами.

Підкреслено камерний характер виконавства KOŁA співвідноситься із атрибутивним комплексом рис народнопісенного виконавства в його ліричному вимірі, на відміну від календарно-обрядового, позначеного високим динамічним тонусом. Водночас у такій динамічній специфіці вбачаються і певні зв'язки із традиціями виконавства відомих майстринь народної пісенності, зокрема Уляни Кот, яка «більшість свого репертуару... виконує тихим голосом в камерній манері» [40, с. 120]. У пісні «Ноги збила» акцентуований ліричний характер виконавства підкреслюється і такими рисами народнопісенного виконавства, як довільність дихання, його перервний характер, певне «озвученням» вдиху, довільне усічення складів і приголосних, підкресленість вимовляння голосних із потенційним уведенням поміж них додаткових приголосних, що в комплексі відбивають щирість, природність і безпосередність емоцій і почуттів.

### **2.3. Виконавський аналіз народної пісенності: традиції та новації**

Зберігаючи високий духовний потенціал народної пісенності, сучасне народнопісенне виконавство постає у палітрі композиторських та виконавських інтерпретацій, у яких увиразнюються шляхи синтезу традицій і новацій.

Колядка «Нова радість нам явилась» в обробці Г. Гаврилець для хору та жіночого соло відображає притаманні жанру обробки народної пісні у творчості композиторки такі риси, як «відтворення народного типу голосоведення, тонка темброва та тональна драматургія, доцільне використання кожного звуку» [15, с. 202 ], а також спрямованість на збереження-трансляцію в сучасний художній простір традицій українських паралітургічних жанрів зимового циклу. Це не випадково – адже акцентуація духовного піднесення в колядці «Нова радість нам явилась» є тією змістово-образною основою, яка визначає особливості і музичної тканини твору, і нюансів, які характеризують нюанси виконавської концепції.

Насамперед вони обумовлюються фактурними особливостями твору, побудованого на основі принципу співставлення-чергування хорової маси та сольного звучання, необхідністю формування виконавцем осмислення шляхів «виокремлення» власного голосу із потужного та щільного шару чоловічих голосів. Як засіб «злітання» над цією масою може бути обране, що демонструє зокрема виконання Н. Матвієнко, відкрите звуковидобування «на посмішці» на мовній позиції вокального апарату та у своєрідній прозорій, кришталевобабарвленій тембровій аурі із посиленням голосу «в далечінь», «до неба» завдяки легкості звуку. Ефект особливого емоційно-почуттєвого піднесення може бути забезпечений мікроглісандо, особливо значущим на інтонаційних вершинах та вагомим у створенні суцільної, цілісної, безперервної інтонаційної лінії.

Нюанси виконавської концепції колядки складаються також із огляду на особливості інтонаційного, композиційно-структурного, динамічного вимірів твору. Мелос колядки являє собою хвилеподібні висхідні та низхідні рухи в обсязі септими, у яких поступеневі інтонаційні рухи чергуються з невеликими стрибками та оспівуваннями тонів. Композиційно-структурні особливості

колядки обумовлюються насамперед типовим для пісень новорічного циклу антифонним принципом, повторами хорових, сольних та спільних фрагментів заснованих на єдності інтонаційно-ритмічних побудов. Зазначимо, що у композиторському тексті не передбачені ремарки щодо динаміки – це надає солістці свободи у формуванні динамічного рельєфу з урахуванням необхідності «прорізання» хорової маси.

Особливості динаміки твору та антифонний принцип диктують необхідність вирішення питання щодо вибору імпедансу. Найбільш доцільним вважаємо орієнтацію на середній імпеданс. Це уможливить, з одного боку, співвіднесення динамічних царин сольного та хорового вимірів колядки «Нова радість нам явилась». З іншого боку, це дозволить зберегти необхідне у змістовий, образних та емоційно-почуттєвих обрїях твору прозору барву звуку та водночас його високий динамічний тонус.

У комплексі ці виконавські орієнтири стають основою для формування художнього простору, позначеного єдністю емоційного наповнення. Логіка повторності інтонаційно-ритмічних «блоків», чергування хорових і сольних побудов водночас із мініатюрністю колядки спрямовують виконавця на збереження перманентного емоційного стану, відповідно до змістових обрїїв колядки позначеного високим рівнем емоційної напруги, та створення драматургії «єдиного стану». Це детермінує спрямованість на постійну витримку високого динамічного тону та рівномірного розподілення виконавських зусиль. Водночас це формує і потенційну загрозу форсування звуку, доцільним засобом уникнення якої може слугувати постійна координація рівня динаміки голосу з динамічним рівнем хору.

Балада «Пливуть, пливуть лебедики» у виконанні Уляни Кот маркується наявністю ознак, притаманних баладному жанру в його епічному різновиді: напівспівана, напівдекламаційна оповідальність, значущість речитативно-декламаційних прийомів *parlando-rubato*, агогіки, незначні «під'їзди» до звуку, неопертий звук, спів «для себе» [20, с. 143]. Специфічними для виконавства співачки у цій баладі є також загальні риси її виконавського образу: низький

рівень динаміки, легкий, камерний характер звучання, ретельність виспівування мелізматичних прикрас, глісандування, значущість фермат наприкінці композиційних побудов [39, с. 120], а також «спрямованість на відтворення-збереження специфічного емоційного колориту – інтровертного, забарвленого сумом, позначеного глибиною рефлексії щодо вічних проблем людського буття» [58, с. 257].

У виконанні балади «Пливуть, пливуть лебедики» видається можливим акцентувати на рівні вокальної техніки доцільність дотримання слабого імпедансу. Водночас зі збереженням єдиного динамічного тону при фактично точній повторюваності інтонаційних побудов куплетів із мелізматичними прикрасами це буде відповідати наративному характеру пісні і створить певний ефект віддаленості «подій», їх позиціонування крізь призму часу.

На рівні темпо-ритму створення емпатичної атмосфери єдності переживань героїв пісні та виконавиці уможливіть гнучка агогіка. Мінімальні скорочення звучання тривалостей у поступеному низхідному русі та в мелізмах забезпечать особливу безпосередню щирість «оповіданню», наповнять його індивідуалізованою імпровізаційністю при загальному збереженні ритмічного малюнку. Засобами створення імпровізаційної атмосфери в баладі є низхідні глісандуючі інтонаційні рухи на останніх складах слів у фразях, фермато на останньому звуці фраз із лабільними висхідними фіналізуючими глісандо із обриванням звучання, а також емпатичні довільні переміщення наголосів, які притаманні народнопісенній виконавській парадигмі.

На інтонаційному рівні це надає мережаності інтонаційній лінії і створює мелізматичні арки між фразами, що в комплексі забезпечує суцільність, єдність розгортання мелосу. Така єдність формується і на рівні дихання – униканням вдиху між фразами. Водночас фермати в закінченнях куплетів забезпечують членування драматургічних «блоків» – етапів розгортання драматичного сюжету. Чергування єдності та відокремленості у виконанні балади Уляною Кот формує коливання хронотопу, яке обумовлює напруженість слухацької уваги.

Зазначимо, що індивідуалізація виконавської репрезентації балади знаходить вираження на інтонаційному рівні – у мікро-варіюванні інтонацій з тенденцією створення нейтральної інтерваліки. Водночас із мелізматиною це слугує нагнітання драматичної атмосфери, напруженість якої певним чином компенсується чистотою та прозорістю тембру.

Значущою складовою сучасного народнопісенного виконавства у авторські пісні, у яких атрибутивні риси фольклорного мелосу постають крізь призму індивідуальних творчих світобачень і уможливають пріоритетність характерних ознак народно-академічного співу.

Інтонаційною основою пісні «Село у долині» О. Чухрая є царина національного ліричного мелосу. І тому природно, що цей твір увійшов до репертуару Р. Кириченко, яка понад двадцять років зверталася до творчості митця. Особливості виконання цього твору визначимо для нас як еталонні в у процесі народно-академічної трансформації народнопісенної виконавської парадигми. На рівні концептуальних засад творчості це знаходить прояв «у діалектичній єдності чуттєво-вільної й образно-конкретної сфер» [56, с. 95], на рівні вокальної техніки – в «опертому співі (сильний імпеданс), чіткій близькій артикуляції, позбавленій редукованих звуків, поєднанні різноманітних видів вокальної атаки (котрі мають виражальне значення), рівномірному типі вокального видиху» [24, с. 8].

Лірико-романсова інтонаційна сфера пісні «Село у долині» обумовлює необхідність дотримання середнього імпедансу. У виконавській концепції пісні Р. Кириченко це уможливорює створення проникливої, безпосередньої манери висловлення, апелювання до ментальних настанов слухача та стає основою для формування художньої комунікації, яка позначена униканням дистанції між виконавицею й аудиторією.

На рівні дихання така єдність з аудиторією забезпечується безперервним розгортанням мелосу завдяки дуже швидкому, проте глибокому вдиху між інтонаційними побудовами. Водночас із слабкою атакою звуку, легким звуком на опорі, слабким рівнем динаміки це створює ефект широкого емоційно-

почуттєвого плину спогадів. Зазначимо, що при дотриманні загальних настанов народно-академічної модифікації народнопісенної виконавської парадигми є доцільним при виконанні пісні «Село у долині» послуговуватися і такими її особливостями як мелізматичне інтерпретування інтоном. Особливої змістової та емоційно-почуттєвої значущості це набуває в мікро-коливанні інтонаційних вершин на словах «при долинами», «у життя».

На рівні драматургії вагомим засобом створення емоційно-наповненого розгортання мелосу є темброве урізнобарвлення. Алюзії передзвону бандури в 1-му куплеті спонукають до вибору м'якого, легкого, прозорого звуку зі слабкою атакою. Ущільнення ансамблевого інструментального пласту супроводу в 2-му та 3-му куплетах стає імпульсом як до зміни тембрової барви на щільнішу, «густішу», зміни атаки на середню, так і до загального підвищення динамічного тону і та його коливання (*crescendo-diminuendo*) на тривалих голосних звуках.

Особливої уваги потребують закінчення фаз на інтонаційних вершинах. Орієнтація на особливості народно-академічної модифікації народнопісенного виконавства, наявність ансамблевого супроводу, належність пісні до ліричного струменю національної естради з її фольклорним корінням спонукає до точної витримки як звуковисотності, так і тривалостей, уникання обривів звуку та притаманних автентичному виконавству глісандуючого посилення звуку «в далечінь». Уваги потребує і фінал пісні – тривала фермата наприкінці обумовлює необхідність чіткого розподілу дихання та обережного філірування – «розчинення» звуку та одночасної фіналізації фонації з ансамблем.

Пісня «Стремено» (комп. О. Кушнар'єв), яка має концептуальною основою концепт історичної пам'яті – козацької героїки, є своєрідною «замальовкою» козацького життя. Наявно виражена сюжетність твору обумовлює доцільність формування виконавської інтерпретації драматургії та вибору комплексу виконавських засобів, відповідних до змістового й образного наповнення куплетів. Так, у 1-му куплеті змістове наповнення диктує необхідність формування героїчної, мужньої образної атмосфери та диктує вибір

Р. Кириченко сильного імпедансу, густого, певним чином напруженого тембру, акцентуації специфіки власного звукового потенціалу меццо-сопрано саме в середньому та низькому регістрі. Активність маршової ритміки спонукає до сильної атаки звуку та дуже чіткої артикуляції із певним підкресленням приголосних. Лірична наповненість 2-го куплету спонукає до вибору середнього імпедансу, полегшення тембрового забарвлення, до прозорості звуковидобування на кличі «Гей» та його мелізматичного прикрашення. Панування героїки в 3-му куплеті слугує чинником посилення динамічного тону, акцентуації маршового характеру, що може бути виявлено в переході до *parlando*, тенденції декламування в епізоді вокалізу та «повернення» сильного імпедансу.

Характерним маркером виконавської концепції Р. Кириченко у пісні «Стремено» є акцентуація низхідного стрибку мелосу наприкінці фраз на слові «стремно». Засобом виокремлення цього слова як концептуальної зернини пісні, як одного з атрибутів козацтва стає ствердний характер інтонування, помірне вібрато та збереження рівня динаміки.

Амбітус пісні обумовлює задіяння у процесі виконання грудного, середнього та головного регістрів. За цієї причини одним із головних виконавських завдань стає недопущення «картатості» звуку та витримування єдиної позиції звукотворення при нюансах щільності тембру. Підкреслення композитором інтонаційних «кордонів» пісні, які розташовані в грудному та головному регістрах, безпосереднє співставлення таких кордонів потребує особливої уваги. Загроза надмірного варіювання тембрального забарвлення посилюється на вербальному рівні – адже кличні вигуки «Гей», які активізують слухачьке сприйняття та надають особливої динамічності художньому простору пісні, потенційно спонукають до відкритого звуковидобування, «білого» звуку. Водночас в епізоді вокалізу між 3-м і 4-м куплетами «родзинкою» виконавської концепції Р. Кириченко стає звернення до майже відкритого звуковидобування.

Виконавською апеляцією до масштабної царини фольклорної спадщини для нас слугує також обране Р. Кириченко уведення таких характерних ознак народнопісенного виконавства, як висхідне мікроглісандо. Наприкінці 2-го куплету уведення цього прийому обумовлено ліризацією образності. Такий же прийом наприкінці 3-го куплету, відповідно до модуляції образів у героїчну сферу, спонукає до посилення динаміки та особливої підкресленості у виконанні.

Своєрідна кода твору припадає на концептуально значуще у пісні слово «Стремено». Фінал пісні вимагає чіткого розрахування дихання з огляду на надтривалість останнього звуку, тонкого філірування звуку та створення ефекту його розчинення у повітрі з мінімальним висхідним глісандо.

Лірична пісня «Сховалось сонце за горою» висуває перед виконавцем низку доволі складних завдань. Безперервне розгортання інтонаційної лінії, у якій оспівування тонів чергуються із висхідними та низхідними стрибками, обумовлює необхідність постійного витримування єдиної позиції голосу та чіткого, заощадливого розподілу дихання на опорі. Нестабільність метрики, коливання парних і непарних метрів понукають до уведення помірних агогічних нюансів із униканням «розхитування» темпо-ритму пісні.

Куплетна структура із точним повторенням побудов створює небезпеку одноманітності виконання. Засобом її подолання може стати варіювання тембрального забарвлення та динаміки, що забезпечить створення драматургічного рельєфу пісні:

- у 1-му куплеті – щільне, насичене звучання голосу із чіткою фонацією оспівувань на *mf*;

- у 2-му та 3-му куплетах – прозоріше, полегшене звуковидобування із підкресленою легатністю оспівувань на *mp* та *mf*, доцільним буде динамічне урізнобарвлення фінальних інтоном і створення динамічної хвилі на останньому тривалому звуці;

- у 4-му куплеті – повернення до насиченого звуку та підвищення динамічного тону.

Романсовий характер мелосу орієнтує на дотримання настанов народно-академічної модифікації народнопісенного виконавства. Проте видається можливим у фінальному куплеті урізнобарвити виконання зверненням до більш відкритого звучання з гнучким застосуванням «під'їздів» в інтонаційній лінії, що слугувати підкресленню щирості й емоційності виконавської палітри.

Пісня «Солдатику мій» (муз. та вірші Л. Горової) у виконанні Р. Лоцман репрезентує новітній репертуарний вимір народнопісенного виконавства, народжений у час кривавої агресії проти України і сповнений болю за рідну землю та долю її захисників.

Виконавським завданням у цьому творі, з орієнтацією на запропонований у художній практиці Р. Лоцман варіант, на рівні індивідуальної рефлексії вважаємо насамперед створення лірико-драматичної, щирої атмосфери єднання з героями пісні – захисниками Батьківщини. Такий емоційний тонус забезпечить формування художньої комунікації, просякнутої відчуттям єдності виконавиці й аудиторії як відбиття консолідації нації, голосом якої уособлює співачка.

На рівні звуковидобування та звуковедення відповідно до специфіки драматургії твори пріоритетним завданням стає, з одного боку, поступовий перехід від слабкого до середнього та сильного імпедансу. Це слугуватиме відображенню образної модуляції із ліричної до героїчної сфери. З іншого боку, не менш важливим є гнучке балансування між народнопісенною виконавською парадигмою та її естрадним варіантом. Так, Р. Лоцман у виконанні пісні «Солдатику мій» як ланку зв'язку між ними обирає інтонаційні «під'їзди» між звуками, особливо на інтонаційних вершинах та агогічні нюанси.

Значущим чинником вибудування драматургічного плану в пісні стають динаміка і мелізматика. Підвищення динамічного тону в куплетах водночас із збільшенням значущості мелізматичного розквітчення голосних, особливо на інтонаційних вершинах, із досягненням кульмінації змінюється динамічним спадом динаміки у вокалізі та її мінімалізацією у вокалізуванні на голосну «м» та фінальній декламації. Обережності у виконанні потребує перехід до шепоту

на концептуально значущих, ключових у творі словах – «Солдатику», «Бог». Слугуючи дієвим засобом посилення емоційної атмосфери, своєрідним змістовим меседжем, такий фінал пісні вимагає тонкого балансу між власне мовленням та мовною позицією вокального апарату із дотриманням точної звуковисотності інтонаційної лінії.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Сучасне піднесення народнопісенного виконавства детерміновано: відродженням автентичного начала як відбиття актуалізації національної культурної пам'яті та національної ідентифікації; тенденціями «нової фольклорної хвилі»; академізацією народнопісенного виконавства; розвитком української естради на основі синтезу народної пісенності та естрадної стилістики; утвердженням індивідуалізації творчого світобачення.

Притаманні творчості Н. Матвієнко виконавська орієнтація на закарбування національної ментальності, стильова та жанрова багатовимірність академічної модифікації народнопісенної виконавської парадигми знайшли відбиття зокрема в кантаті № 3 О. Ківи «Осінь така мила». Характерними рисами інтерпретації співачкою народнопісенного виконавства у творі є яскравість тембрового забарвлення, створення барокових алюзій, гнучке варіювання імпедансу та звуковидобування, застосування атрибутивних маркерів автентичного співу,

Лабільність інтерпретації настанов народнопісенного виконавства демонструє творчість Р. Лоцман, позначена суміщенням його маркерів із народно-академічною модифікацією (у музичному проєкті «Коляда» Б. Кривопуста), тяжінням до трансмісії в естрадну площину (у пісні «Туман яром»), акцентуацією регіональної характерності.

На перетині традицій та новачій варіанти синтезу народнопісенного виконавства та різноманітних стильових спрямувань естради й джазу демонструє творчість Ілларії (Катерини Прищепи), М. Юрасової, І. Червінської, О. Нікітюк, KOLA (Анастасія Прудіус).

Виконавська концепція Н. Матвієнко колядки «Нова радість нам явилась» (в обр. Г. Гаврилець) має основою: дотримання стану духовного піднесення, середній імпеданс, відкрите звуковидобування «на посмішці», мовну позицію вокального апарату, прозорість тембру, мікро-глісандо, високий динамічний тонус з огляду на антифонний виклад музичного матеріалу.

Виконання балади «Пливуть, пливуть лебедики» У. Кот слугує основою таких рис виконавської концепції твору, як: камерний наративний характер; значущість тонкого балансу між співом та декламацією; слабкий імпеданс; імпровізаційна агогіка, «під'їзди» до звуків, мелізматики, глісандо, низький динамічний тонус; нейтральна інтерваліка тощо.

Аналіз виконавської концепції Р. Кириченко пісні «Село у долині» (О. Чухрай) дозволяє констатувати такі її риси: опора на народно-академічний варіант народнопісенного виконавства; дотримання середнього імпедансу та слабкої атаки, легкого звуку на опорі й низький динамічний тонус, що забезпечує щире, ментально обумовлену комунікацію зі слухачами; швидкий та глибокий вдих між інтонаційними побудовами; мелізматичне інтерпретування інтоном; відповідне до драматургії твору урізномбарвлення тембру, точна витримка висотності та тривалості звуку, драматургічна вагомість філірування звуку.

Концепт історичної пам'яті, як основою виконавської концепції Р. Кириченко пісні «Стремено» (комп. О. Кушнар'єв), обумовлює значущість таких рис, як: сильний імпеданс та його зміна на середній відповідно до драматургії твору, напружений тембр, тяжіння до *parlando*, акцентуація маршової ритміки, зокрема підкреслено чіткою артикуляцією; високий динамічний тонус; при задіянні грудного, середнього та головного регістрів дотримання єдиної барви звуку.

Аналіз виконавської концепції Р. Кириченко пісні «Сховалось сонце за горою» доводить значущість таких її ознак: постійність позиції голосу; заощадливий розподіл дихання на опорі; помірність агогіки; варіювання

тембрального забарвлення та динаміки; епізодичне уведення автентичних маркерів народнопісенного виконавства.

У виконавській концепції Р. Лоцман пісні «Солдатику мій» (муз. та вірші Л. Горової) значущими є такі риси: лірико-драматична атмосфера широкій комунікації; поступовий перехід від слабкого до середнього та сильного імпедансу як відбиття героїзації образності; значущість мелізматики; драматургічна вагомість вокалізу та шепоту.

## ВИСНОВКИ

Детермінована зростанням уваги до питань національної культури в контексті романтизму, актуалізація досліджень народної пісенності з XVIII–XIX ст. виявилася в загальноєвропейському русі зі збирання народної пісенності та зростанні уваги з сер. XIX ст. до питань народнопісенного виконавства. У працях Ф. Колесси, Л. Ревуцького, К. Квітки, О. Кошиця із поч. XX ст. та розвідках В. Гошовського із сер. XX ст. формується осмислення специфіки, зокрема регіональної, народнопісенного виконавства.

На межі XX–XXI ст. актуалізація процесу національної самоідентифікації, «суміщення» народнопісенного виконавства з його народно-академічною та естрадною модифікаціями є чинником формування панорами індивідуалізованих дослідницьких траєкторій, у якій окреслюються такі провідні напрями як:

- регіонально-орієнтований, спрямований на виявлення особливостей вокально-тембрових традицій культурних локусів;

- педагогічно-методичний, у якому активізація процесу фахового виховання народного співака обумовлює увагу до ментальних основ народнопісенного виконавства, його місії зберігання-трансляції історичної, культурної пам'яті нації, вокально-технічних, регіональних та позамузичних та позатекстових аспектів, а також до апробації інформаційних технологій;

- феноменологічний та онтологічний, спрямовані на осмислення народнопісенного виконавства як історично рухливого самодостатнього явища національної культури, яке функціонує в різноманітті сучасних виконавських репрезентацій;

- персонологічний, спрямований на дослідження специфіки творчих світів носіїв народної пісенності.

Тенденція фіксації й осмислення жанрової специфіки пісенного фольклору в контексті виконавства складається у працях М. Максимовича, М. Лисенка, С. Тобілевич, А. Ольховського, Ф. Колесси, К. Квітки, С. Людкевича. Традиційна для музикології вторинність питань виконавської специфіки

народної пісенності, що демонструють праці О. Дея, Л. Єфремової, замінюється з кін. ХХ ст. їх актуалізацією. У працях А. Іваницького, С. Грици, О. Скопцової, Р. Лоцман, Копаниці, О. Мурзиної, О. Дудар, Г. Коваль, Ю. Радкевич, А. Сторожук, А. Завальнюк, Г. Яківчук, О. Крусь формуються уявлення щодо виконавських маркерів різних жанрів народної пісні.

У полі уваги дослідників перебувають питання виконавських особливостей голосіння, колядки, весільних, обжинкових, купальських, русальних та петрівчаних пісень, козацьких, чумацьких, рекрутських пісень, балади, родинно- та суспільно-побутових, історичних пісень і дум, виявлені на рівні звуковидобування та звуковедення, особливих виконавських прийомів, специфіки позамузичного компонента народнопісенного виконавства тощо.

Сучасний музикологічний дискурс також демонструє спрямованість на дослідження різноманіття виконавських інтерпретацій різних жанрових моделей народної пісенності та осмислення значущості та виховного потенціалу жанрової специфіки народнопісенного виконавства в контексті фахового виховання народного співака.

Виявлено такі чинники сучасної актуалізації народнопісенного виконавства, як:

- відродження джерел національного художнього світобачення, пов'язане зокрема із активізацією фестивального руху з останньої третини ХХ ст.;

- професіоналізація народного співу та апробацією фольклорних начал у контексті академічної традиції та стильових параметрів «нової фольклорної хвилі» у творчості Л. Дичко, В. Зубицького, В. Рунчака, Г. Гаврилець;

- набуття самостійного статусу академічною модифікацією народнопісенної виконавської парадигми та її утвердження у творчості Р. Кириченко та Н. Матвієнко;

- розвиток української естради, позначеної вагомністю фольклорних джерел;

- тяжіння до суб'єктивізації творчого світобачення постмодерну, виявлену в унікальності стильових, жанрових, виразових тощо параметрів виконавської практики.

Окреслено такі особливості творчості Н. Матвієнко, як: концептуальне значення ментальних рис української нації; стильова та жанрова багатовимірність академічної модифікації народнопісенної виконавської парадигми, виявлену у зверненні до академічного репертуару, барокової спадщини, актуалізації романсової традиції (зокрема в кантаті № 3 О. Ківи «Осінь така мила»), створення національно маркованого сценічного іміджу.

Виявлено такі риси виконавства Р. Лоцман – орієнтація на збереження народної пісенності та її позиціонування як концентрованого втілення національної духовної пам'яті; лабільність виконавських репрезентацій народної пісенності – автентичної та народно-академічної, зокрема в контексті власної композиторської творчості; тенденція тембрового міксування – суміщення народнопісенного виконавства із електронними звучаннями; синтез автентичного й народно-академічного співу із апробацією маркерів сучасних композиторських технік (музичний проєкт «Коляда» Б. Кривоуста); проєкціювання народнопісенного виконавства у царину естради; спрямованість на репрезентацію регіонально маркованого фольклору.

Акцентовано значущість у сучасному художньому просторі України панорами індивідуальних репрезентацій народнопісенного виконавства у його академічній та естрадній модифікаціях та у синтезі із стилістикою джазу (Ілларія – Катерина Прищепа, І. Червінська), етноджазу, фьюжн, поп-музики (М. Юрасова), електронної музики (І. Червінська, О. Нікітюк).

Виявлено вагомість настанов народнопісенного виконавства у творчості співачки KOŁA (Анастаія Прудіус), що знаходить виявлення: у дотриманні його атрибутивних рис на рівні вокальної техніки, позначених як збереженням традицій виконавства відомих майстринь народної пісенності, так і міксування з рисами естрадного співу; у значущості ліричної сфери, співвіднесеної із кордоцентричними ментальними настановами; у підкресленій природності виконавства та сценічного образу; у формуванні художньої комунікації, заснованій на духовній єдності з аудиторією (альбом «Музичний щоденник»).

На основі виконавського аналізу народної пісенності й авторських творів фольклорного спрямування, як колядка «Нова радість нам явилась», балади «Пливуть, пливуть лебедики», «Село у долині» (комп. О. Чухрай), «Стремено» (комп. О. Кушнар'юв), «Сховалось сонце за горою», «Солдатику мій» (муз. та вірші Л. Горової) окреслено можливі орієнтири виконавської концепції.

У колядці «Нова радість нам явилась» в обробці Г. Гаврилець за зразок виконання взято концепцію Н. Матвієнко, у якій акцентуємо важливість: акцентуації духовного піднесення, суголосного семантиці паралітургічних жанрів зимового циклу; з огляду на антифонний принцип викладення музичного матеріалу – чіткої координації звуковидобування з орієнтацією на середній імпеданс, униканням форсування звуку та дотримання високого динамічного тону; збереження маркерів народнопісенного виконавства - відкритого звуковидобування на «посмішці», мовної позиції вокального апарату, насиченість мікроглісандо; збереження перманентного напруженого емоційного стану; створення драматургії «єдиного стану».

Виконавський аналіз балади «Пливуть, пливуть лебедики» (у виконанні У. Кот) дозволяє акцентувати значення таких настанов: напів-декламація, напів-спів, відповідні до наративності твору; слабкий імпеданс, неопертий звук, мікро-варіювання інтонацій з тяжінням до нейтральної інтерваліки; імпровізаційна агогіка, «під'їзди» до звуків, мелізматичні арки між фазами, глісандо, емпатичні переміщення наголосів; камерність і низький динамічний тонус; уникання вдиху між фазами та застосуванням фінальних фермат для формування хронотопу, який обумовлює напругу слухацької уваги.

У пісні «Село у долині» (комп. О. Чухрай) за зразок взято риси виконавської концепції Р. Кириченко, а саме: опора на народно-академічну трансформацію народнопісенної виконавської парадигми – опертий звук, чітку артикуляція, різноманіття атаки звуку; відповідно до драматургії твору – темброве урізномбарвлення та корегування імпедансу та від сильного до середнього, мелізматичне інтерпретування інтоном; чіткий розподіл дихання, обережне фінальне філірування звуку; апелювання до ментального світу

слухача та формування художньої комунікації, позначеної єдністю співачки і слухачів.

У пісні «Стремено» (комп. О. Кушнар'юв) орієнтація на виконавську концепцію Р. Кириченко обумовлює: значущість концепту історичної пам'яті, героїчної образної атмосфери; опора на народно-академічну модифікацію народнопісенного виконавства; відповідно до образних нюансів твору – варіювання імпедансу (сильного та середнього), атаки звуку (сильної та середньої), звуковедення (кантиленного та декламаційного), щільності тембру, динаміки; помірність вібрато звуку; з огляду на амбітус твору – задіяння грудного, середнього та головного регістрів і витримування єдиної позиції звукотворення при нюансах щільності тембру; драматургічно обумовлене епізодичне застосування відкритого, «білого» звуку, мікроглісандо; тонке фінальне філірування «розчинення» звуку з мінімальним висхідним глісандо.

У пісні «Сховалось сонце за горою» основою виконавської концепції для нас є: народно-академічна модифікація народнопісенного виконавства; можливе застосування таких маркерів народнопісенного виконавства, як відкрите звуковидобування, «під'їзди» до звуку; витримування єдиної позиції голосу та чіткого, заощадливого розподілу дихання на опорі, помірність агогіки; драматургічно обумовлене варіювання тембральних барв і динаміки.

У пісні «Солдатику мій» (муз. та вірші Л. Горової) виконавську концепцію сформовано із урахуванням особливостей виконання твору Р. Лоцман, а саме: створення лірико-драматичної, щирої атмосфери єднання з героями пісні та аудиторією; поступовий перехід від слабкого до середнього та сильного імпедансу; балансування народнопісенною виконавською парадигмою та її естрадним варіантом; застосування маркерів естрадного співу – шепоту; значущість інтонаційних «під'їздів» між звуками та мелізматики на інтонаційних вершинах, нюансів агогіки; баланс у фіналі твору між власне мовленням та мовною позицією вокального апарату із дотриманням точної звуковисотності інтонаційної лінії.

## Список використаних джерел

1. Антологія лемківської пісні /Упорядник М. Байко/ Львів: Видавнича фірма «Афіша», 2005. 496 с.
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка: підручник. Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
3. Берегова О. Діалог культу: образ Іншого в музичному універсумі. Київ: Інститут культурології НАММ України, 2020. 304 с.
4. Бреславець Г. М. Реконструкція фольклорного тексту в українській музичній культурі останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 24.00.04. Харків: Харківська державна академія культури, 2018. 19 с.
5. Бреславець Г. М. Реконструкція фольклорного тексту у творчості Мар'яни Садовської. *Культура України*, 2020. Вип. 69. С. 106–114.
6. Гошовський В. Українські пісні Закарпаття. Львів: Національна академія наук України, Львівська наукова бібліотека ім. В. С. Стефаника. 2003. 446 с.
7. Грица С. Народний професіоналізм. *Мистецтво та етнос: Культурологічний аспект*: Зб. наук. праць. Київ: Наукова думка, 1991. С. 5–35.
8. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. Київ-Тернопіль: «Астон», 2002. 236 с.
9. Дей О. Народно-пісенні жанри. Вип. 1. Київ: Музична Україна, 1977. 108 с.
10. Джулай Г. А. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз: автореф. дис. ...канд. філос. наук: 09.00.03. Одеса: Південноукраїнський державний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського, 2003. 20 с.
11. Дмитренко М. Фольклор: категорія жанру (огляд дефініцій та коментарі). *Народознавчі зошити*, 2014, № 4 (118). С. 698–703.
12. Драганчук В. М. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії : наукові збірки Львівської національної музичної*

академії ім. М. В. Лисенка, 2008. Вип. 18. С. 11–18. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9236>

13. Дринецька В. С. Важливість дотримання базових вокально-технічних принципів під час сольного виконання народної пісні. *Культура і сучасність*, 2018, № 1. С. 164–170.

14. Дринецька В. С. Емоційне виконання української народної пісні: педагогічні та методичні замітки. *Культура і сучасність*, 2018, № 2. С. 128–134.

15. Дубінченко Є. А., Гнатюк Л. В. Хорові обробки народних пісень в творчості Ганни Гаврилець. *Молодий вчений*, 2017, № 9 (49). С. 200–203.

16. Дудар О. Обжинкові пісні Східного Поділля (за матеріалами експедиційних записів). *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів: Видавництво Львівського національного університету ім. І. Франка, 2011. Вип. 10. С. 141–147.

17. Єфремова Л. Наспиви українських весільних пісень. Київ: Наукова думка, 2006. 191 с.

18. Етнографічні писання Костомарова. За ред. акад. М. Грушевського. Київ: Державне видавництво України, 1930. 352 с.

19. Завальнюк А. Ф. Українські літні обряди та пісні. Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. 304 с.

20. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 320 с.

21. Каблова Т., Тетеря В. Вокально-естрадне виконавство України кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2019. Вип. 32. С. 85–89.

22. Карчова, Ю. Народнопісенне виконавство у сучасному національному музикологічному дискурсі. *Fine Art and Culture Studies*, 2023, № 1. С. 32–38.

23. Карчова Ю. Народнопісенне виконавство у творчості Мар'яни Садовської. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023. Вип. 61. Т. 2. С. 64–69.

24. Карчова Ю. І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2016. 20 с.
25. Карчова Ю. І. Сучасні тенденції інтерпретування української народнопісенної виконавської парадигми. *Культура України*, 2018. Вип. 61. С. 138–148.
26. Карчова Ю. І. Тенденції інтерпретування народнопісенного виконавства в сучасному художньому просторі України. *Культура України*, 2017. Вип. 57. С. 73–82.
27. Квітка К. В. Вибрані статті. Ч. І. Київ: Музична Україна, 1985. 138 с.
28. Клименок І. Купальсько-петрівські мелотипи Прип'ятського Полісся: матеріали до атласу музичних діалектів. *Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр. Вип. 1. /Упоряд. О. Мурзіна. Київ: Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. С. 107–136.*
29. Коваль Г. В. Синкретизм календарно-обрядового фольклору: вербальний та невербальний контекст. *Innovative pathway for the development of modern philological science in Ukraine and EU countries: collective monograph. Riga, Latvia : «Baltija Publising», 2021. С. 310–328.*
30. Ковбасюк А. Українська народна пісня у виконавській творчості українських співаків. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 24. «Вокальне мистецтво: історія та сучасність»:* Зб. статей. Серія: Виконавське мистецтво. Кн. II. Львів: «Сполом», 2010. С. 110–120.
31. Ковбасюк А. М. Український пісенний фольклор у професійному формуванні вокаліста (на прикладі Львівської вокальної школи другої половини ХХ-початку ХХІ століття: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2017. 16 с.

32. Колеса Ф. Музикознавчі праці. Київ: Наукова думка, 1970. 592 с.
33. Коменда О. Камерна кантата в українській музиці 2-пол. XX ст. *Проблеми педагогічних технологій*, 2006. Вип. 1 (31). С. 22–26.
34. Копаниця Л. М. Типологія жанру і принципи аналізу пісенного тексту. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2019. VII (58), Issue 194. Pp. 41–45.
35. Коропниченко Г. Перехідна зона як об'єкт мелогографії. *Проблеми етномузикології*: Зб. наук. пр. Вип. 1. /Упоряд. О. Мурзіна. Київ Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. С. 137–166.
36. Крусь О. П. Національне виховання майбутніх вчителів музики засобами народнопісенної творчості: дис. ....канд. пед. наук: 13.00.07. Київ: Інститут проблем виховання Національної академії педагогічних наук, 2020. 300 с.
37. Кудряшов Г. О. Слово про Раїсу Кириченко. Полтава: Дивосвіт, 2007. 27 с.
38. Куліш П. Повне зібрання творів. Т. III. Записки о Южной Руси. Київ: Критика, 2015. 800 с.
39. Куришко Я. І. Особливості народнопісенного виконавства півночі Рівненщини (на основі творчих портретів Уляни Кот та Ганни Куришко). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство, 2007. № 1 (28). С. 118–122.
40. Куришко Я. І. Формування співака в умовах поліської етнокультурної традиції. *Традиційне музикування українців у європейському просторі*: Зб. матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 11–12 жовтня 2007 р. Київ: ДАКККіМ, 2008. С. 38–40.
41. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Київ: Музична Україна, 1978. 95 с.
42. Лоцман Р. О. Методика навчання народного співу майбутніх учителів музики в процесі вокальної підготовки: автореф. дис. ....канд. пед.

наук: 13.00.02. Київ: Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, 2013. 19 с.

43. Лоцман Р. О. Методичні та українознавчі засади фахової підготовки виконавців народної пісні в умовах сучасного міста. *Педагогічні науки: зб. наук. праць*, 2012. Вип. 108. С. 119–126.

44. Лоцман Р. О. Сучасний стан українського народнопісенного виконавства (автентичні та професійні сольні виконавці української народної пісні). *Народознавчі студії пам'яті В. Т. Скуратівського «Традиційна культура українського народу в ХХІ столітті: стан та перспективи розвитку, проблеми державної підтримки»*: Зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції та методичні рекомендації. Київ: ТОВ Видавництво «Сталь», 2010. С. 183–191.

45. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2. Упорядкування, редакція, переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. Львів: «Дивосвіт», 2000. 816 с.

46. Мурзина О. Красне письменство як джерело музично-етнографічної інформації. *Проблеми етномузикології. Зб. наук. пр.* Вип. 2. /Упорядник О. Мурзина. Київ: Видавництво НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. С. 317–327.

47. Мурзина О. Семінар фольклористів. *Музика*, 1980, № 2. С. 23–24.

48. Мурзина О. Сольна лірика лівобережної Наддніпрянщини: питання методики аналізу. *Проблеми етномузикології. Зб. наук. пр.* Вип. 2. /Упорядник О. Мурзина. Київ: Видавництво НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. С. 210–239.

49. Мурзіна О. Українські голосіння – афект і формотворення. *Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр.* Вип. 1. /Упоряд. О. Мурзіна. Київ: Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. С. 79–106.

50. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ: Музична Україна, 2003. 512 с.

51. Осадча В. М. Обрядова творчість фольклорних осередків історичної Харківщини: методичні матеріали до засвоєння і творчого втілення обрядової та народнопісенної культури. Харків: ХОЦИТ: Видавець Савчук О. О., 2010. 136 с.
52. Осипенко В. Етноестетика української народнопісенної традиції у виконавській творчості співачки Оксани Мухи. *Культура України*. 2021. Вип. 72. С. 124–130.
53. Правдюк О. А. Українська музична фольклористика. Київ : Наукова думка, 1978. 327 с.
54. Протасова С. Функціональні особливості темпу в народнопісенному виконавстві. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2023. Вип. 24. С. 175–191.
55. Радкевич Ю. Співак як співавтор: особливості репрезентації української народної пісенності в концертно-мистецькому просторі сьогодення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2018. Вип. 48. С. 101–118.
56. Руденко Я. Творчість Раїси Кириченко як унікальна форма українського мистецтва. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 2014. № 31. С. 92–98.
57. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2017. 18 с.
58. Савченко В. Е. Українська пісня як основа духовного світу Уляни Кот. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18-19 квітня 2024 р. У 2 ч. Ч. 1. / За ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2024. С. 256-258.
59. Савченко В. Е. Традиції і новації у сучасному народнопісенному виконавстві. *Духовна культура України перед викликами часу* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (м. Харків, 23 травня 2024 р.) /

[редкол.: А. П. Гетьман (голова), В. М. Пивоваров, О. В. Уманець, О. В. Прудникова] ; МОН України, Нац. юрид. ун-т ім. Ярослава Мудрого, каф. культурології. Харків : Право, 2024 (До 220-річчя Нац. юрид. ун-ту ім. Ярослава Мудрого). С. 135-137.

60. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: 26.00.01: автореф. дис. ....канд. мистецтвознавства (доктора філософії). Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017. 17 с.

61. Скаженик М. Купальська традиція села Легедзине (східне Поділля): стилістичні зміни на межі ХХ і ХХІ століть: *Проблеми етномузикології*, 2018. Вип. 13. С. 183–205.

62. Скопцова О. Науково-педагогічне осмислення народного пісенного виконавства. *Педагогічні науки*, 2016, № 66-67. С. 59–65.

63. Скопцова О. М. Українська народнопісенна виконавська традиція: педагогічний аспект. *Імідж сучасного педагога*, 2018. № 6 (183). С. 97–100.

64. Сокальський П. Руська народна музика. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 399 с.

65. Сторожук А. І. Народнопісенна лірика Східного Поділля як фольклорна традиція: записи та коментарі: навчально-методичний посібник. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2014. 272 с.

66. Суholова М. А. Значення артистичності у формуванні іміджу виконавця-вокаліста. *Інноваційна педагогіка*, 2020. Вип. 23. Т. 2. С. 110–113.

67. Сучасне вокальне мистецтво в Україні: кол. монографія / [ред.-упоряд. В. В. Сінельникова, А.Б. Попов]. Київ: Видавництво Ліра-К, 2015. 252 с.

68. Танцюра Г. Пісні Явдохи Зуїхи. Київ: ТОВ «Літера ЛТД», 2021. 784 с.

69. Творчість Раїси Кириченко в культурному просторі України напоякордонні ХХ-ХХІ століть: зб. наук. пр. / ред.: Г. О. Кудряшов. Полтава:

Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка, 2013. 298 с.

70. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення її синтез: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2007. 17 с.

71. Трунез Ю. М. Українська пісенна культура у вимірах національної ментальності (творчість Ніни Матвієнко): автореф. дис. ....канд. культурології : 26.00.01. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, 2011. 19 с.

72. Українські народні пісні у записах Осипа та Федора Бодянських. Київ: Наукова думка, 1978. 326 с.

73. Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич / Упоряд. С. В. Мишанич, М. В. Мишанич. Київ: Наукова думка, 1982. 423 с.

74. Фурдичко А. Фольклоризм на оперній сцені України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). *Вісник ХДАДМ*, 2017, № 6. С. 145–152.

75. Хекало Є. Особливості професійної підготовки виконавців народної пісні, її значення в історії розвитку пісенної культури сьогодення. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 2013. № 8 (Ч. 1). С. 234–238.

76. Цюпа Н. П., Павлюченко П. Г. Актуальні питання виховання народної манери співу. *Молодий вчений*, 2018, № 2 (54). С. 173–176.

77. Чернова-Строй І. Музичне виконавство у дискурсі постмодернізму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство, 2004. № 1 (19). С. 79–83.

78. Шнуренко Т. В. Особливості постановки народного голосу: педагогічний аспект. *Імідж сучасного педагога*, 2018, № 3 (180). С. 63–65.

79. Яківчук Г. В. Українське народнопісенне виконавство в національному вихованні майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Мистецтво та освіта*, 2020, № 3 (97). С. 57–62.

80. Ярко М. Українська народна пісенна традиція як концентрація ментальних утворень (систематологічний аналіз). *Народна творчість та етнографія*, 2010. № 6. С. 83–89.