УДК 78.7(477):398]:78.04-021.321](045)

Семенчук Василь Васильович завідувач кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва УДПУ імені Павла Тичини, доцент, заслужений працівник культури України, м. Умань, тел.: 093 924 31 50, e-mail: bbcuman@ukr.net, https://orcid.org/0000-0001-9571-5495

Балдинюк Дмитро Іванович кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва УДПУ імені Павла Тичини, заслужений працівник освіти України, м. Умань, тел.: 097 311 91 20, e-mail: baldyniuk@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ (НА ПРИКЛАДІ СОЛДАТСЬКО-РЕКТРУТСЬКОЇ ПІСНІ «СОЛОВЕЙКО МАЛЕНЬКИЙ» В ОБРОБЦІ ВАСИЛЯ СЕМЕНЧУКА)

Анотація. У статті висвітлюється особливості обробки народної пісні, яка завжди посідала помітне місце в музичній практиці – як композиторській, так і виконавській. Вона поєднує в собі кращі, перевірені часом риси фольклорної музичної традиції і професійного музичного мистецтва. Як синтетичний за своєю природою жанр, обробка народної пісні несе в собі складний комплекс характеристик різних видів музичної творчості, який, активуючи різні жанрові показники в різних історичних і культурних умовах, дозволяє даному жанру виконувати особливу функцію в музичній культурі. Наголошується на важливості використання народно-пісенного матеріалу для виховання сучасної молоді. Розкрито особливості музично-образної драматургії солдатсько-рекрутської пісні «Соловейко маленький» в обробці Василя Семенчука, як композиційно довершеного художнього твору глибокого емоційного звучання, який може прикрасити та поповнити репертуар професійних ансамблів та малих хорів. Проаналізовано значення образу «соловейка» в українській народній і професійній поезії. Розглянуто поняття «рекрут», «драматургія», що має безпосереднє відношення до процесу створення музично-образної драматургії вокального твору. Досліджено куплетну основу форми солдатсько-рекрутської пісні «Соловейко маленький», яка утворює динамічну розімкнуту композицію по типу тричастинної з розвиваючим середнім розділом, динамічною репризою та невеликим кодовим розділом. Зокрема – фактура, темп, ладо-тональну основу, метро-ритмічну організацію музичного матеріалу, особливості фактури викладу. Також проведено аналіз та харатеристику вокальних партій. Виділено виконавські труднощі: а) особливості дихання та тембральної рівності; б) інтонаційні, які присутні та індивідуальні в кожній партії окремо; в) метро-ритмічні, що стосуються як окремо взятих партій, так і ансамблю в цілому; г) гармонічні, які виникають під час «переплетіння» голосів; д) особливості дикції.

Ключові слова: рекрут, драматургія, фактура, ладо-тональна основа, український музичний фольклор.

Semenchuk Vasyl Vasylyovych Head of the Department of Musicology and Vocal and Choral Art of Pavlo Tychyna Ukrainian State Pedagogical University, Associate Professor, Honoured Worker of Culture of Ukraine, Uman,
tel. 093 924 31 50, e-mail: bbcuman@ukr.net, https://orcid.org/0000-0001-9571-5495
Baldynyuk Dmytro Ivanovych PhD in Pedagogy, Associate Professor of the Department of Musicology and Vocal and Choral Art of Pavlo Tychyna Ukrainian State Pedagogical University, Honoured Worker of Education of Ukraine, Uman, tel.: 097 311 91 20, e-mail: baldyniuk@gmail.com

PECULIARITIES OF FIGURATIVE DRAMA OF SONG FOLKLORE (ON THE EXAMPLE OF THE SOLDIER'S SONG ‘THE LITTLE NIGHTINGALE‘LITTLE NIGHTINGALE’ ARRANGED BY VASYL SEMENCHUK)

Abstract. The article highlights the peculiarities of folk song arrangement, which has always occupied a prominent place in musical practice, both composing and performing. It combines the best, time-tested features of the folk music tradition and professional musical art. As a synthetic genre by its nature, folk song arrangement carries a complex set of characteristics of different types of musical creativity, which, by activating different genre indicators in different historical and cultural conditions, allows this genre to perform a special function in musical culture. The importance of using folk song material for the education of modern youth is emphasised. The features of the musical and figurative drama of the soldier-recruit song ‘Little Nightingale’ in the arrangement by Vasyl Semenchuk are revealed as a compositionally perfect artistic work of deep emotional sound that can decorate and replenish the repertoire of professional ensembles and small choirs. The significance of the image of the ‘nightingale’ in Ukrainian folk and professional poetry is analysed. The concepts of ‘recruit’ and ‘dramaturgy’ are considered, which are directly related to the process of creating musical and figurative dramaturgy of a vocal work. The verse basis of the form of the soldier-recruit song ‘Little Nightingale’, which forms a dynamic open composition of the three-part type with a developing middle section, a dynamic reprise and a small coded section, is studied. In particular, the texture, tempo, fret-tonal basis, metro-rhythmic organisation of the musical material, and peculiarities of the presentation texture. The vocal parts are also analysed and characterised. The following performance difficulties are highlighted: a) peculiarities of breathing and timbre equality; b) intonation, which are present and individual in each part separately; c) metro-rhythmic, which concern both individual parts and the ensemble as a whole; d) harmonic, which arise during the ‘interweaving’ of voices; e) peculiarities of diction.

Keywords: rectum, drama, texture, harmony-tonal basis, Ukrainian musical folklore.

Постановка проблеми. Українська вокально-хорова творчість в контексті світової хорової музики уже давно завоювала міцні позиції. У кращих творах видатних українських композиторів вдало поєднались прогресивні досягнення західноєвропейського музичного мистецтва з традиціями суто національного

характеру В основі професійної хорової літератури українських авторів лежить зв'язок з народною музичною творчістю. Тому в найпопулярніших творах українських митців відбивається одна з основних особливостей музично-творчого процесу сучасності – продовження накопичення фольклорних традицій національного музичного мистецтва.

Обробка народної пісні завжди посідала помітне місце в музичній практиці – як композиторській, так і виконавській. Вона поєднує в собі кращі, перевірені часом риси фольклорної музичної традиції і професійного музичного мистецтва. Як синтетичний за своєю природою жанр, обробка народної пісні несе в собі складний комплекс характеристик різних видів музичної творчості, який, активуючи різні жанрові показники в різних історичних і культурних умовах, дозволяє даному жанру виконувати особливу функцію в музичній культурі.

Український музичний фольклор – найцінніший духовний скарб нашого народу. Народна пісня не тільки відображає сутність типових почуттів широких верств людей у конкретний історичний час, не тільки зберігає живий емоційно-художній відгук на ті, чи інші події, складає живий літопис історичного шляху нації, вона грає величезну виховну роль у формуванні національної самосвідомості, створює духовний стрижень особистості, здатний підтримувати у складних життєвих обставинах, надихати на мужні вчинки, які виходять за межі звичайних людських можливостей.

Важливість використання народно-пісенного матеріалу для виховання сучасної молоді як ніколи актуальна саме зараз, оскільки «виховання – це насамперед «вбрання в себе» кожною особистістю культури рідного народу, що допомагає передачі, освоєнню і творчому використанню поколінням сьогодення, досвіду попередніх поколінь, забезпечує продовження у віках культурно-історичних традицій батьків, творить з вихованця людину даної епохи, вводить її у сферу загальнолюдських цінностей» [10, С. 523].

Соборне виконання народних пісень, або емоційне сприйняття професійного виконання насичує душу учасників співу та їх слухачів енергією єдності, відкриває шлях до сили родових зв'язків, які зміцнюють дух та безумовно живлять сили спротиву злу, формують такі моральні чесноти як патріотизм, вірність національним ідеалам свободи та незалежності, бажання зберегти свою особисту національну ідентичність.

«Українці – нація, яка зростала й зростає на своїх піснях, яка передає всі переживання в пісні і, не дивлячись на таку важку долю, продовжує її нести своїм дітям, внукам та всьому світу. Недарма говорять, що українська пісня – це бездонна душа українського народу, це його мова. Жити на своїй рідній землі й не знати народних пісень просто неможливо» [7, С. 3].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Відомий український фольклорист, етнограф, засновник українського етнографічного музикознавства, Філарет Колеса вважав, що з усіх галузей народної творчості найбільш характерною для духу українського народу є його народна музика. «Український народ, обдарований вже від природи тонким музичним почуттям і незвичайною співолюбністю, виливає у музиці свою сердечну, з глибин душі пливучу сповідь» [13, С. 523].

Український музичний фольклор має велике різноманіття жанрів. Це календарно-обрядові пісні: колядки, щедрівки; веснянки, гаївки; купальські, жниварські; соціально-побутові: козацькі, чумацькі, кріпацькі, бурлацькі, наймитські та заробітчанські, рекрутські та солдатські; так звана необрядова лірика: епічні, історичні пісні та думи, балади; група родинно-побутових пісень: колискові, дитячі ігрові пісні, трудові, пісні, присвячені темі кохання, які входять в окрему велику групу пісень весільного обряду, пісні, пов'язані з обрядом поховання людини – голосіння; жартівливі і коломийки, танцювальні пісні.

Сьогодні, коли наша держава боронить свою незалежність від російських загарбників, набули нової актуальності пісні військової тематики: козацькі, стрілецькі, повстанські, рекрутські, солдатські. Дослідники (Єфремова Л., Дєдуш О. В., Ковтун І. О., Мельник Н. Г. та ін.) відмічають динаміку жанрової взаємодії та поступової трансформації військових пісень.

Мета статті – розкрити особливості музично-образної драматургії солдатсько-рекрутської пісні «Соловейко маленький» в обробці Василя Семенчука, як композиційно довершеного художнього твору глибокого емоційного звучання, який може прикрасити та поповнити репертуар професійних ансамблів та малих хорів.

Виклад основного матеріалу. В основі обробки «Соловейко маленький» лежить старовинна рекрутська пісня. Цей жанр необрядової соціально-побутової лірики історично склався у XVIII столітті, коли царською «росією» було впроваджено закон про примусову військову повинність задля поповнення імперської армії. Хоча ці пісні часто мали тематичні зв'язки з козацькими піснями, вони суттєво відрізняються за змістом, емоційною насиченістю.

Оптимістичний настрій, який знаходимо в козацьких піснях, розуміння недаремності загибелі козака, його націотворчої ролі, у творах рекрутської тематики – відсутні. Безнадія, безвихідь, приреченість – провідні категорії названих творів.

Якщо козацтво було вільним вибором, посвятою, наповнювалося енергією волелюбства, то солдатчина сприймалася як неприродне явище, яке порушувало гармонію сільського родинного життя.

«Значні терміни, складність солдатського життя, неадаптованість та відсутність перехідного періоду для рекрутів зумовили негативне відношення до служби у війську імперії у її громадян. Рекрутчина використовувалась поміщиками для покарання селян. Сильний психологічний підрив, що обумовлювався рекрутськими наборами, впливав на всіх жителів, не лише на самих рекрутів» [9, С. 14]. Вже тоді «держава використовувала рекрутські набори та систему покарання за їх уникнення як дієвий механізм боротьби з інакомислячими, як селянами, так і поміщиками, інколи блокуючи їх господарства під формальним приводом порушення рекрутського законодавства» [9, С. 15]. Тому коло образів рекрутських пісень пов'язане з вербуванням і примусовим набором, спробами втекти або викупитися, прощанням з родиною, з коханою дівчиною. Усі рекрутські пісні пронизані настроями відчаю і горя. Невипадково мистецтвознавець, фольклорист Дмитро Ревуцький називає рекрутський цикл «піснями про горе», оскільки військове

життя стає для парубка справжньою трагедією, що закономірно призводить до швидкого чи повільного, фізичного або духовного вмирання [13, С. 235].

Н. Г. Мельник у статті «Українська народна суспільно-побутова пісня: осмислення нових соціальних ролей» відмічає, що соціально-побутові пісні «досить часто містять результати філософського осмислення проблем буття людини, її місця у світі, утверджують перевагу духовних цінностей над матеріальними, свободу вибору, ідею гармонійної побудови суспільства, у якому кожна особистість зуміла б реалізувати свої здібності та потреби» [13, С. 233].

Для українця, якого насильно відірвали від родинних коренів, позбавили волі, єдиним зв'язком з рідним середовищем, єдиною втіхою стає пісня. Про це пише у своєму дослідженні Дєдуш О. В.: «Пісня – це давній нематеріальний елемент військової справи, який полегшує життя вояків під час служби, тривалих маршів та навіть самих бойових дій. Тому у військовій українській пісні відображено багато елементів побуту, національного характеру та свідомості її носіїв.» [3, С. 32].

Пісні про рекрутчину та солдатчину почали складати у XVIII ст., коли європейські держави стали вводити обов'язкову військову службу. У той час східні землі України перебували у складі «росії», а західні – Австрії (згодом – Австро-Угорщини). У «росії» рекрутська повинність була введена у 1699 р., в Австро-Угорщині – у 1715 р. В Гетьманщині рекрутування запроваджене в кінці XVIII ст. – після ліквідації козацького самоврядування.

Слово «рекрут» – французького походження (набирати, вербувати); «солдат» – італійського (той, що одержує платню за службу). Слова «рекрут» і «солдат» в різних місцевостях України або видозмінювалися («некрут») або вживалися інші відповідники («вояк», «москаль», «жовнір»). Це відображено в текстах пісень, а також в художній літературі: «Солдатський портрет» Г. Квітки-Основ'яненка, «Москаль-чарівник» І. Котляревського, поезії Ю. Федьковича «Рекрут», С. Воробкевича «Жовнір» та ін. [6, С. 175].

В наш час народні пісні також відіграють велику соціально-політичну роль: підтримують дух воїнів, яким доводиться в неймовірно тяжких обставинах захищати свою країну. Нам відомі факти, як підтримувала дух бійців «Азова» під час осади своїм співом дівчина-парамедик, поетеса та співачка, Катерина Поліщук, більш відома під псевдонімом «Пташка». Небувалу популярність у 2022 році набула пісня-гімн січових стрільців «Ой, у лузі червона калина», яка стала сучасним гімном спротиву у боротьбі з північним агресором. Жага до глибинних почуттів, які насичують народну пісню, особливо проявляється у бійців на передовій: про це свідчать артисти, які виїжджають з концертами у «гарячі» точки.

Українська народна солдатсько-рекрутська пісня «Соловейко маленький» в обробці Василя Семенчука понад двадцять років звучить на різних концертних майданчиках: від Національного палацу мистецтв «Україна» до сільських будинків культури, від Ужгорода до Луганська, від навчальної аудиторії до зони бойових дій. Це один з улюблених пісенних творів чоловічого вокального тріо «Гонта» Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, до складу якого входять заслужені працівники культури України,

кандидати педагогічних наук, доценти – Валентин Купчик, Петро Волошин та Василь Семенчук.

Виконавці вокального тріо переконані, що талановита музика завжди знайде свого слухача. Культура сучасної молоді основана на запозичених речах, на жаль. 90 відсотків поп-музики , якщо не більше, має надто мало, а той зовсім не має, національної ідентичності. Тому музика «гонтівців» (навіть розважальна) в будь-якому випадку несе в собі ознаки самобутності, ознаки креативності, бо вони є інтерпретаторами.

Тріо «Гонта» не виконує нову музику (хоча в репертуарі є пісенні авторські твори, зокрема музика на вірші українських поетів, авторські духовні пісні), це музика перевірена віками – фольклорна чи авторська, на основі якої вони роблять свої аранжування, як новий продукт, який залишає незмінним першоджерело, але несе ознаки особливого (впізнаваного) виконавського стилю.

Це, на нашу думку, стосується і солдатсько-рекрутської пісні «Соловейко маленький».

Текст пісні «Соловейко маленький» є прикладом типової ліричної пісні з характерним зверненням до соловейка-образу-символу на початку, описом обставин життя, діалогом та пророкуванням трагічної долі в кінці.

Соловейко маленький, в тебе голос тоненький,
Защебечи ти мені, бо я в чужій стороні.
Бо я в чужій стороні – нема роду при мені,
Нема роду ні отця, тільки одна сестриця.
Нема роду ні отця, тільки одна сестриця.
Тільки одна сестриця – тай та плаче, журиться
«Ой, ти, сестро, моя сестро, ой ти, сестро, нас же двоє,
Мене беруть у солдати – зостаєшся сиротою»
Соловейко маленький…
Соловейко маленький…

Пісня починається зі звертання до соловейка, що є улюбленим ліричним образом-символом. Рекрутські ліричні пісні багаті на символічні образи, такі як вода, дощ, туман, хмара, мороз, ворон, соколи, калина та інші. Кожен з цих образів є своєрідним архетипом, який несе за собою цілу низку закодованих почуттів, висновків, розгортає цілу картину та насичує драматургію пісні глибоким сенсом. «Саме символи поглиблюють змалювання емоційного стану людини, її безпосереднього зв'язку з довкіллям. Вони підкреслюють, що людина є частиною природи, і в її житті відбуваються такі ж зміни, як і в природі» [14, С. 306].

Одним із часто вживаних символів в українській народній і професійній поезії є образ соловейка. Концепт «соловей» досліджувала професорка УДПУ імені Павла Тичини Наталія Сивачук. Вона зазначає: «Справіку спів солов'я надихав українців на поезію. Багата фольклорна спадщина нашого народу свідчить, що ця пташка посідала особливе місце у житті українців, мала вплив на їх психіку… Як відомо, соловей співає, коли залицяється до своєї обраниці. Він – птах закоханих, супроводжує їх у стані передчуття любові і до її апофеозу» [19, С. 187]. Крім того, у козацьких та рекрутських піснях образ солов'я пов'язаний з

образом волі, свободи, також у народному розумінні цей птах мав магічну, чарівну здібність втихомирювати хвилювання серця. В тексті пісні в образі пташки згенеровано всю уяву персонажу про рідний дім, гармонійний уклад, звичайні людські мрії, яких він позбавлений назавжди на чужині.

Оксана Кузьменко, аналізуючи морфологію українських соціально-побутових пісень відмічає, що фольклорна лірична пісня має свій вид композиції, де діє принцип особливого поєднання образів: «композиція, яка ґрунтується не на ритмі і синтаксичній організації, що характерно для літературних ліричних віршів, а на поєднанні слів-образів, яким належить першорядна, визначальна роль» [11, С.20].

У рекрутських піснях це стає закономірним прийомом: повторення важливого за змістом слова-образу у новій строфі, мета зробити змістовні акценти, щоб передати відчуття тривоги, жалю, родинних почуттів головних персонажів. Також авторка помічає тенденцію до «відкритості», структурної незавершеності у таких піснях: «як бачимо, діалог, до якого долучається мотив-сентенція, є тим структурним елементом, що забезпечує відкритість тексту» [11, С. 24], далі вона піддає сумніву поширений погляд дослідників поетики ліричної пісні, як на «цілісний» музичний твір, що свідчить про художню майстерність. Навпаки, авторка зазначає, що «цей постулат на сьогодні все більше підлягає критиці, оскільки у порівнянні з обрядовою поезією стає очевидною одна з головних її якостей, що «текст і сюжет» виявляються принципово відкритими і незавершеними» [11, С. 24].

Протягом усієї історії рекрутчини і солдатчини не тільки складалися нові пісні, але й відповідно перероблялися тексти і наспіви інших жанрів (вище було вказано на переробку пісенних наспівів у маршові). Останнє – взагалі суттєва риса саме солдатських і рекрутських пісень. Велика кількість запозичень була зроблена з козацьких, баладних, жартівливих, танцювальних та ін. жанрів фольклору. Крім того, в російській армії разом служили росіяни, українці, білоруси, а в австро-угорській – угорці, австрійці, українці, чехи, словаки. Тому серед рекрутських і солдатських пісень зустрічаються тексти і наспіви, позначені виразними міжнаціональними взаємовпливами, нерідко – дуже складними. Більшість наспівів, що мають ознаки міжнаціональних сплавів, переінтоновано у стилі української національної мелодики. Але деякі наспіви живуть і досі, зберігаючи риси угорського, чеського, словацького, російського мелосу.

Через вказані причини рекрутсько-солдатська пісенність відзначається певною музично-ритмічною «мозаїчністю». Якщо до цього додати колорит наспівів та виконавських манер різних регіонів України, то картина стає ще строкатішою. Все це накладає відбиток на класифікацію [5, С. 177].

Відомо, що здатність мислити художніми образами є джерелом специфічного виду діяльності людини як однієї з форм суспільної свідомості, детермінантою розвитку системи мистецтв.

Художній образ у музиці вважається одним із найбільш складних понять для визначення, оскільки він позбавлений предметності, будь-якої наочної конкретності, втілюючи, переважно емоційну інформацію та виражаючи естетичні переживання, настрої і почуття [16, С. 22].

Доцільно розглянути поняття «драматургія», що має безпосереднє відношення до процесу створення музично-образної драматургії вокального твору.

Так, «драматургія (від грец. – dramaturgia) у довідковій літературі визначається як «мистецтво побудови драматичних творів», тобто розуміється мистецтво написання драм, теорія їх побудови, сюжетно-образна логіка розгортання твору, його концепція.

Кожний музичний твір також має свою будову, драматургію, яка існує в уяві композитора, виконавця, слухача. У музичному мистецтві поняття драматургії має дуже широкий діапазон інтерпретацій. Часто ним окреслюють цілий комплекс значень. Зусиллями багатьох дослідників накопичено знання стосовно музичної драматургії як системи образів музичного твору, вокальні твори не є виключенням.

У більшості випадків під музичною драматургією дослідники розуміють цілісну систему взаємодіючих (зіставлених) образів (образно-смислових начал) та принципів їх розвитку. «Драматургія – це цілісний, завершений, відзначений напруженістю й інтенсивністю процес розвитку та взаємодії власне музичних образів у масштабі всього твору або його великої, відносно самостійної частини, рушійною силою якого є конфлікт».

Поняття «драматургія» розповсюджується не лише на образний зміст музичного твору, а і на засоби його виразності . Відтак, поняття «драматургія» передбачає образний світ твору як багатоскладове та разом з тим єдине ціле – систему; як процес співставлення, взаємодії, розвитку образно-смислових начал як завершену картину світу.

На думку Лю Кешуан, композитор закладає свою драматургію розгортання музичних образів, виконавець «зчитує» її з додаванням своїх уявних прочитань, слухач відчуває свій драматургічний проект. Автор акцентує увагу на виконавському праві розгортання структури твору за власним емоційним сценарієм, емоційною драматургією, будучи режисером не лише виконавської «постановки» готової композиції будь-якого композитора, а і драматургії розгортання власної емоційно-образної композиції своїх реальних відчуттів, яку виконавець пропонує слухачам, оскільки створив її сам та пропонує іншим за допомогою інтонаційних смислів, тембрів, темпо-ритмів, артикуляційних рішень, динамічних рухів тощо, якими володіє та користується завдяки власним образно-драматургічним уявленням [12].

Для нас важливими є драматургія розгортання музичних образів та спостереження і висновки щодо музично-ритмічної «мозаїчності» солдатсько-рекрутських пісень тому, що, безумовно, стилістика тексту грає формотворчу роль у композиції пісні.

Куплетна основа форми солдатсько-рекрутської пісні «Соловейко маленький» утворює динамічну розімкнуту композицію по типу тричастинної з розвиваючим середнім розділом, динамічною репризою та невеликим кодовим розділом.

Перший розділ – експозиція, складний період з двох речень – охоплює перші два куплети. Мелодія розвивається хвилеподібно, рухаючись невеликими

колами по ступенях вгору. Потреба повернутися до першоджерела (тоніки «ля») у першому такті, намагання зрушити та піднятися на новий щабель у другому такті, але тимчасове «зависання» на половинній тривалості – все це надає мелодії не тільки характер роздуму, але і передає почуття загальмованості у стані глибокого горя, коли людина занурюється у переживання, навіть не помічаючи зовнішніх обставин. Важливу роль у створенні такого образу грає симетричний змінний метр 4/4+3/4+3/4+4/4 та виразна ритміка кожної фрази: імпульс, який іде на початку від чверті з крапкою та посилюється восьмими у другому такті закінчується завмиранням на половинній тривалості (див. т.т. 1-4).

Експозиційність першого розділу підкреслює поступове «розквітання» **фактури**: унісонний спів у першому реченні першого куплету починає доповнюватися терцевим дублюванням в партії тенора у першій фразі другого речення та терцевим дублюванням в партії баритона на початку другої фрази, закінчення другої фрази першого куплету збагачується мелодизованим рухом в партії баса з оспівуванням п'ятого ступеня, що надає підголосковій фактурі експозиції риси гармонічного викладу (т. 5-8).

Другий куплет, який теж має незавершену каденцію – на тонічний кварті (відсутність терції в акорді з одного боку додає елемент архаїчності звучанню, з іншого створює аскетичний образ) – все ж таки ми відносимо до композиційного розділу експозиції завдяки використанню спільної динаміки: ***mp***, тоді як наступний розділ починається яскравим динамічним контрастом: ***ff***.

Середній, розвиваючий розділ представлений третім куплетом. У нашій обробці ми надаємо йому посилену драматургічну роль, яка не виражена у тексті, але була нами почута. Це відбувається завдяки зміні не тільки динаміки, але й **фактури**. Фактура цього розділу набуває рис гомофонно-гармонічного типу: в партіях баритону і басу з'являється ритмічне скандування тексту дрібними восьмими тривалостями на гетерофонній основі, тоді як в партії тенора звучить варіант мелодії з незначними змінами, які все ж таки додають експресії: остання четвертна доля у початковому такті мелодії динамізується за рахунок висхідного розспіву восьмими (т. 17-18), а завершення другого речення активізується за рахунок заміни «смиренного», безвільного низхідного ходу III-II-I, на висхідний крок «спротиву» та рішучого квартового стрибка до тоніки, яка вперше підтримується всіма учасниками ансамблю, голоси яких зливаються в унісон (т. 23-24).

Наявність завершеного кадансу, означеного додатково знаком «фермати», в цьому розділі підкреслює його самостійне значення як одиниці форми у тричастинній композиції пісні.

Яскрава типовість викладу тематичного матеріалу (експозиційний, розвиваючий, завершальний), яка притаманна розділам форми, виразна гармонія, контрастна динаміка, зміна підголосково-поліфонічного складу на гомофонно-гармонічний у середній частині – ознаки тричастинної побудови композиції при куплетно-варіаційній базовій основі

Умовна схема музичної форми

A (8) + **A$_1$**(8) + **A$_2$**(8) + **A$_3$**(8) + **Coda**(6)

Темп нашої обробки народної пісні «Соловейко маленький» помірний, у середній частині можливо додати більше експресії у виконанні, на можливість чого говорить позначення «Drammatico» у сольної партії тенора та «Rubato» в партіях акомпануючих голосів. Незначними відхиленнями від темпу можна вважати витриману тоніку наприкінці середньої частини та *ritenuto* у завершенні кодового розділу. Це взагалі притаманно солдатсько-рекрутським народним пісням, про що пише відома українська фольклористка Людмила Олександрівна Єфремова: «Наспіви рекрутських та солдатських пісень за темпом переважно помірні або повільні» [4, С. 70]. Також етномузикологиня помічає і особливості фактури, про які спостерігалося раніше, що «у гуртовому співі поширене підголосково-поліфонічне та гомофонно-гармонічне багатоголосся» [4, С. 70].

Ладо-тональна основа обробки української народної пісні «Соловейко маленький» стійка – натуральний ля мінор, у гармонізації мелодії відсутні модуляції чи відхилення, завдяки постійному тяжінню мелодії до свого центру – тоніки. Архаїка натурального ладу наче переносить нас в історичне минуле. Побудова форми за принципом «кульмінація-небокрай» з підкреслено розімкнутою композицією стає яскраво означеною завдяки раптовій зміні різновиду ладу – з початку з'являється натяк на дорійський VI ступінь, а потім послідовність «фа-дієз» – «фа-бекар» – «соль-дієз» в останніх тактах – не тільки нагадує нам звичайний «недовершений» хід мелодичного ля мінору, але і віддалено нагадує джазову інтонацію, що виводить фінал у сучасну реальність.

Цікавою є **метро-ритмічна** організація музичного матеріалу. По-перше, специфіку ліричної пісні надає симетричний змінний метр: 4/4 + 3/4 + 3/4 + 4/4, ефект «хвилі» складається завдяки побудові фраз з «імпульсу» четвертної тривалості з крапкою та наступною восьмою у першому чотиридольному такті початкової фрази і «розбігу» на сильну долю восьмими з наступним «завмиранням» на половинній тривалості у наступному тридольному такті. Друга фраза у ритмічному відношенні являє собою «дзеркальне» відображення метру фрази-«запитання» зі збереганням ритмічного малюнку. Протягом всього твору зберігається ця метро-ритмічна формула, крім моменту змістовної кульмінації, яка припадає на початок четвертого куплету: «Ой, ти, сестро, моя сестро, ой, ти, сестро, нас же двоє…». Для посилення художньо-образного змісту ми припускаємо авторську варіантність мелодії (елемент вільної обробки), піднімаючи її на більш високий емоційний щабель (це можна розглядати, як прийом терцевої втори в партії тенора, що є традиційним в народній музиці – такти 25-28), а для більшого підкреслення кульмінації змінюємо звичну метричну формулу з тридольного на п'ятидольний такт, а наступний тридольний перетворюємо у дводольний. Кульмінація підкреслена повторенням половинного висхідного «фа» у звертанні до сестри, а ритмічне прискорення та вирівнювання наступного мотиву – нагадує елемент жанру голосінь, співається на «емоційному видиху». Звичайний завершальний зворот – поступовий низхідний рух з III до I ступеню – збагачується тоновими висхідними «окликами», що ще більше додає драматизму до мелодії. У кодовому розділі метро-ритмічний малюнок стає більш рівним, метр залишається чотиридольним, кожна коротка тритактова фраза уповільнює ритм більш крупними

тривалостями: половинні переходять у цілу, наче туга продовжує дзвеніти своєю напругою у степу. Ритмічною особливістю та безумовною «родзинкою», на нашу думку, є наявність синкопованого ритму в басовій партії у кульмінаційному четвертому куплеті, коли мелодії верхніх голосів вже повертаються до свого «фатального» ритму, висхідні синкоповані квартові стрибки в партії баса ще намагаються висловити спротив безнадійної долі.

Особливості фактури викладу

Фактура обробки пісні триголосна підголосково-поліфонічна з рисами гомофонно-гармонічної у середній частині. В нашій обробці ми спираємося не на класичну традиційну гармонію, а на архаїчний гетерофонний рух голосів, в основі якого лежать кварто-квінтові ланцюжки паралельних квартсекстакордів (т. 17-20), паралельних тризвуків (т. 24, 27-28), іноді навіть підкреслюється фонізм збільшеної кварти. Нами обрано авторське рішення музичного втілення образу: саме таке принципове порушення класичної традиції голосоведення, яке фізіологічно сприймається як природне, довершене, розкриває художній зміст тексту пісні. Послідовність кварт, або рух до квінти створює відчуття порожнечі, нескінченого суму. Послідовність акордів, які утворюються і умовно сприймаються, D – S : VII5/3 – VI5/3 (у тактах 7-8, 12, 20, 27-28) – створює ефект «руйнування енергії», що підсвідомо сприймається, як алогічний, протиприродний рух – що відповідає сенсу пісенного тексту. Наявність використання прийомів поліфонічної фактури можна спостерігати у четвертому куплеті пісні (т. -30), коли активізується мелодична лінія басової партії.

Гармонічна вертикаль збагачується завдяки лінійному мисленню автора оборобки та самодостатньому розвитку партій голосів. Так звичайні акорди перетворюються на колоритні кварто- та квінто-секундові співзвуччя (т. 9-11, 13-15, 17-19, 21-23). Ці «мігруючі» секунди, що раптово з'являються то зверху, то знизу чистого інтервалу, одночасно додають колориту архаїки та звучать досить сучасно. На початку фрази – це прохідний звук II ступеню, який утворює гармонію D5/3 без терції, з квартовим тоном. В наступному такті тонічний квартсекстакорд з'єднується з квінтсекстакордом IV ступеню без квінти, який сприймається як квартсекстакорд II ступеню з непідготовленним затриманим основного тону (секунда замість прими). В наступному такті з'являється обернення побічного септакорду: тонічний секундакорд, який розчиняється у спокійному субдомінантовому секстакорді та переходить знов до «терпкого» квінтсекстакорду II ступеню без квінтового тону. Ще одна виразна секунда звучить наприкінці четвертого, кульмінаційного, куплету (т.32) на витриманій тонічній кварті, яка додатково підкреслюється ферматою – як вираження нестерпного болю.

В нашій обробці ми дуже обережно і делікатно розфарбовуємо мелодію гармоніями, поступово додаючи насичених фарб: так друге речення першого куплету, після глибокого зосередженого попереднього унісону, спочатку розквітає у тендітну терцію, а наприкінці розгортається у прозорому співставленні чистих тризвуків з квартсекстакордами ($III_{6/4}$ - $VII_{5/3}$ – $VI_{5/3}$ – $VII_{6/4}$ - $t_{5/3}^{-3}$); перша фраза другого куплету з насиченими секундовими «вкрапленнями»

так саме завершується більш прозорим гармонічним зворотом: наче сумуючий на чужині солдат-рекрут намагається змиритися зі своєю долею.

Кульмінаційний четвертий куплет крім секундових нашарувань несподівано оголює гармонію ходами паралельних тризвуків (т. 27-28): III – II – VII – VI – VII – VI – d . Доволі дивний ефект додає гармонічне рішення у кодовому розділі: чергування нових співзвуч мажорного секстакорду субдомінанти (можливо, з дорійського ля мінору) та вже знайомого квартсекстакорду II ступеню з відкритим розв'язанням у домінантову квінту за першим проведенням й «прояснення» природи мажорної субдомінанти, як звичайного акорду мелодичного мінору з закріпленням у гармонічному домінантовому секстакорді у фіналі – це наче «післямова від автора», яка має переносити слухача у реальність сьогодення. Підсумковою звучить послідовність паралельних тризвуків в останній раз (т. 36-38): I – II – III – t_7^{-5} – $S_{6/4}$ – II – VI_6 – D_6 .

Аналіз і характеристика вокальних партій

Обробка української народної пісні «Соловейко маленький» написана для вокального чоловічого тріо у складі: тенор, баритон, бас. Твір може бути виконаним також і чоловічим хором невеликого складу. Однорідність ансамблю обумовлена жанром твору: рекрутська лірико-побутова пісня.

Діапазони партій голосів розташовані у межах зручної середньої теситури для тенора та баритона та середньої і високої теситури в басовій партії. Партія тенора: від «ля» малої октави до «соль» першої; баритона – від «фа» малої октави до «мі» першої; партія баса більш розвинута за діапазоном – від «до» малої октави до «мі» першої (загалом складає дециму, тоді як інші голоси всього септиму). Особливості жанру обумовлюють розвиток мелодії переважно у межах вузьких діапазонів: партія тенора протягом багатьох тактів (т. 1-4, 9-24) залишається в межах квінти – від «ля» малої октави до «мі» першої, партія баритону також має ділянки з дуже обмеженим діапазоном – від «ля» малої октави до «до» першої в тактах 9-19, 21-25, 29-35.

Ми намагаємося комбінувати тембри голосів, використовуючи різницю теситурних умов вокальних партій: так, наприклад завдяки поєднанню високої теситури баса і середньої теситури тенора і баритона на початку твору, виконання унісону набуває внутрішньої експресії, що одразу занурює слухачів у відповідну сюжетну атмосферу. Задля вирівняння звучання ансамблю в середньому розділі, ми використовуємо різні динамічні відтінки: *ff* у партії тенора з позначкою характеру виконання Drammatico зі штрихом *legato* та більш стриманого *f* у партіях баритону та басу, які в даному випадку виконують функції гармонічного супроводу в характері *rubato*. Сподіваємося, що ми знайшли цікаве рішення задля посилення драматизму у використанні контрастного штриха в партіях акомпануючих голосів – скандування, пульсації. У професійному виконанні таке застосування звучить досить м'яко, не нав'язливо, органічно вплітаючись у загальну стилістичну картину.

Загалом вокальні партії достатньо зручні для виконання, чому сприяє плинність, хвилеподібність розгортання мелодії: по ступенях вгору з терцевими

зворотами та постійним невблаганним поверненням до тоніки, але має місце досить багато невеликих складнощів, які роблять твір доволі оригінальним.

Серед **виконавських труднощів** слід виділити:

а) **особливості дихання** та тембральної рівності;

б) **інтонаційні**, які присутні та індивідуальні в кожній партії окремо;

в) **метро-ритмічні**, що стосуються як окремо взятих партій, так і ансамблю в цілому;

г) **гармонічні**, які виникають під час «переплетіння» голосів;

д) особливості **дикції.**

Помірний темп, штрих *legato* потребують від виконавців витривалого дихання, майстерного перемикання з одної позиції співу на іншу – наприклад, закінчення першої фрази першого речення на половинної тривалості «ре» слід співати з тенденцією до «підвищення», щоб зберегти чистоту інтонації, а початок наступної фрази після «люфт-паузи» *(non legato)* треба взяти «зверху», щоб підготувати високу позицію «мі» заздалегідь. Наступна інтонаційна складність – стрибок на кварту вниз у паралельному русі всіх голосів у тактах 6-7. Для подолання цієї труднощі потрібно додати до розспівування ансамблю (або студентського хору) вправи на функціональне відчуття ступенів: розв'язання кожного ступеня в тоніку (II в I, III через II в I, IV через III в I, V стрибком на кварту в I, VI таким самим чином через V стрибком вгору в I, VII – в I). Гарно допомагають вивченню складних інтонаційних зворотів методика створення секвенцій за участю незручних елементів. Такий підхід можна запропонувати для засвоєння таких інтонаційних рухів: низхідного стрибка на кварту в тактах 6-7 (скласти секвенцію з мотиву 6-го такту + початковому звуку 7-го такту з тимчасовою зміною метру: в розмірі 4/4, в ритмі дві восьмі, четвертна, половинна. В такому випадку низхідний звук після квартового стрибка припадає на відносно сильну долю, що спрощує завдання. У третьому куплеті в партії тенора ми бачимо варіантне проведення теми: ускладнення початкового мотиву за рахунок «терцевого гойдання» (т. 17) та появи нового квартового низхідного стрибка наприкінці строфи – у даному випадку слід зберегти гарну опору в диханні та раціонально його розподілити, тому що квартовий стрибок набуває більшої складності попереднім висхідним «ре» (т. 24). Черговий інтонаційний епізод в партії тенора, на який слід звернути увагу – це кульмінація твору, яка стає навіть більш драматичною завдяки тихому звучанню, мелодичному руху у відносно високої теситурі голосів та ритмічному збільшенню тривалості звуку «фа» у розширеному такті в розмірі 5/4 (т. 25). Остання складність у партії тенора знаходиться у передостанньому такті – це хроматичний хід по півтонам до звуку домінанти. Від чистоти виконання півтонів залежить чистота загального строю ансамблю, це може стати або знаком «оклику» на завершенні твору, або «плямою», яка спотворить фінал, тому диригенту треба знаком руки «підтягнути» кожну ноту та обережно дійти до останнього звуку.

В партії баритона фрагменти паралельного руху з верхнім голосом мають такі ж труднощі, що й у партії тенора, за виключенням півтонових рухів. А ось партія баса потребує певної майстерності у виконанні: це і більш розвинутий діапазон, і тривалі фрази у високій теситурі, і наявність синкопованого ритму в

поєднанні з серією квартових стрибків (т. 29). Загалом басова мелодична лінія більш розвинута, потребує окремої уваги під час вивчення твору з відповідним окремим відпрацюванням ланцюжка квартових стрибків за допомогою співу секвенцій, створених з цих мотивів.

Головною складністю, що і є оригінальною особливістю авторського бачення нашої обробки, є наявність паралельного руху квартами та, особливо, нашарування секунд у гармонічної вертикалі. Деякі прохідні секунди відтворюються легко тому, що мають спільний початковий звук. А деякі виникають як непідготовлені затримання (т. 10). В цьому випадку баритону потрібно зосередитися на відтворенні «горизонталі» мелодії, одночасно відпрацювати з'єднання кожної з пар голосів: окремо проспівати та прослухати чистоту інтервалів у поєднанні тенора і баса, потім баритона і баса, тенора і баритона, і лише після цього з'єднати виконання всіма голосами. Практику попарного простеження ліній голосів можна використовувати протягом усього твору.

Дикція

Гарна вимова допомагає формуванню важливих якостей співацького звуку, активує дихання, сприяє розвитку звуку у «високій позиції», досягненню яскравого та близького звучання, концентрує його, дозволяє досягнути найвищої сили звучання при економній витраті енергії.

В сфері дикції текст пісні досить зручний: наявність м'яких приголосних звуків з відкритими голосними «о», «а», «е» легко відтворюється завдяки природному мелодизму. Але, треба звернути увагу на наявність кількох шиплячих приголосних, таких, як «ч», «щ», «ц» («с» також можна віднести сюди), які слід промовляти легко, не акцентуючи на них увагу. Навпаки, тверді приголосні – «р», «б», «д» – потребують чіткості виконання.

Висновки. Отже, на нашу думку, обробка української народної солдатсько-рекрутської пісні «Соловейко маленький» може належати до одних зі зразків в українському хоровому мистецтві. Практичний досвід допоміг нам скласти композиційно довершений художній твір глибокого емоційного звучання, який може прикрасити та поповнити репертуар професійних ансамблів та малих хорів. Поєднання архаїки та сучасності, лірики та драматизму, колориту натуральних ладів з джазовими інтонаціями робить цей твір унікальним та, безумовно, збагатить скарбничку найкращих перлин у жанрі обробок народних пісень.

У нашій обробці можливо прослідкувати принципи ліричної драматургії (також інколи називається медитативною) – призупинене та розтягнене у часі втілення виокремленого моменту внутрішнього життя (переживання) суб'єкта. Музична драматургія обробки солдатсько-рекрутської пісні «Соловейко маленький» підпорядковується загальним законам драми, як окремого виду мистецтва та містить відповідні етапи розвитку: експозиція, зав'язка, розвиток, кульмінація, розв'язка.

Наряду з козацькими та стрілецькими піснями цей твір також має право на життя саме тому, що ті події, які наразі відбуваються в Україні викликають різноманітні стани, а почуття, які слухачі поділяють під час виконання цього
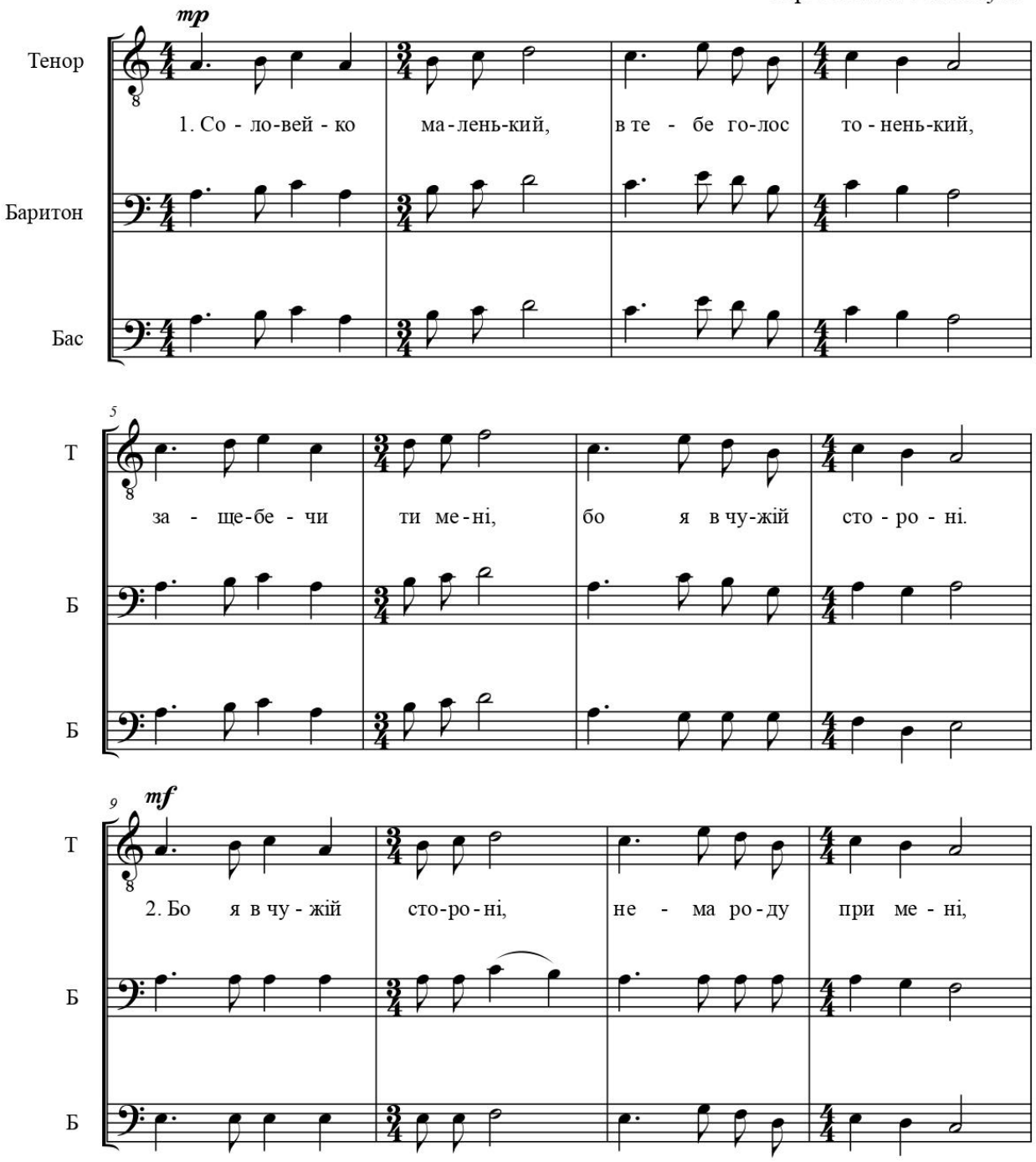
твору завдяки ефекту резонансу можуть стати формою «катарсису», надати вихід енергії спротиву, туги та жалю, що відкриє шлях до пошуку нових джерел Віри, Надії на шляху до Перемоги. Слава Збройним Силам України! Слава Українському народу! Слава Украні! Героям слава!
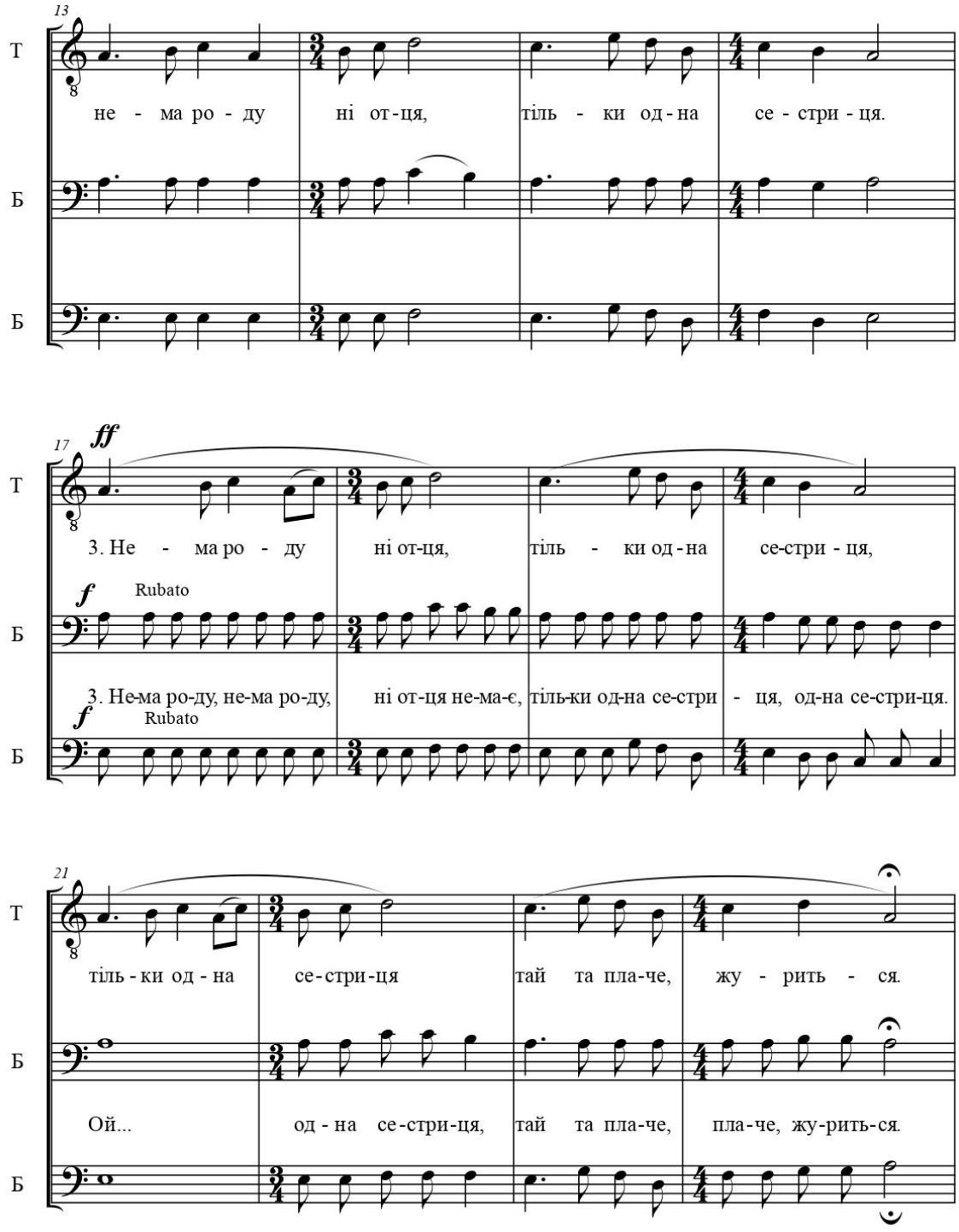
СОЛОВЕЙКО МАЛЕНЬКИЙ
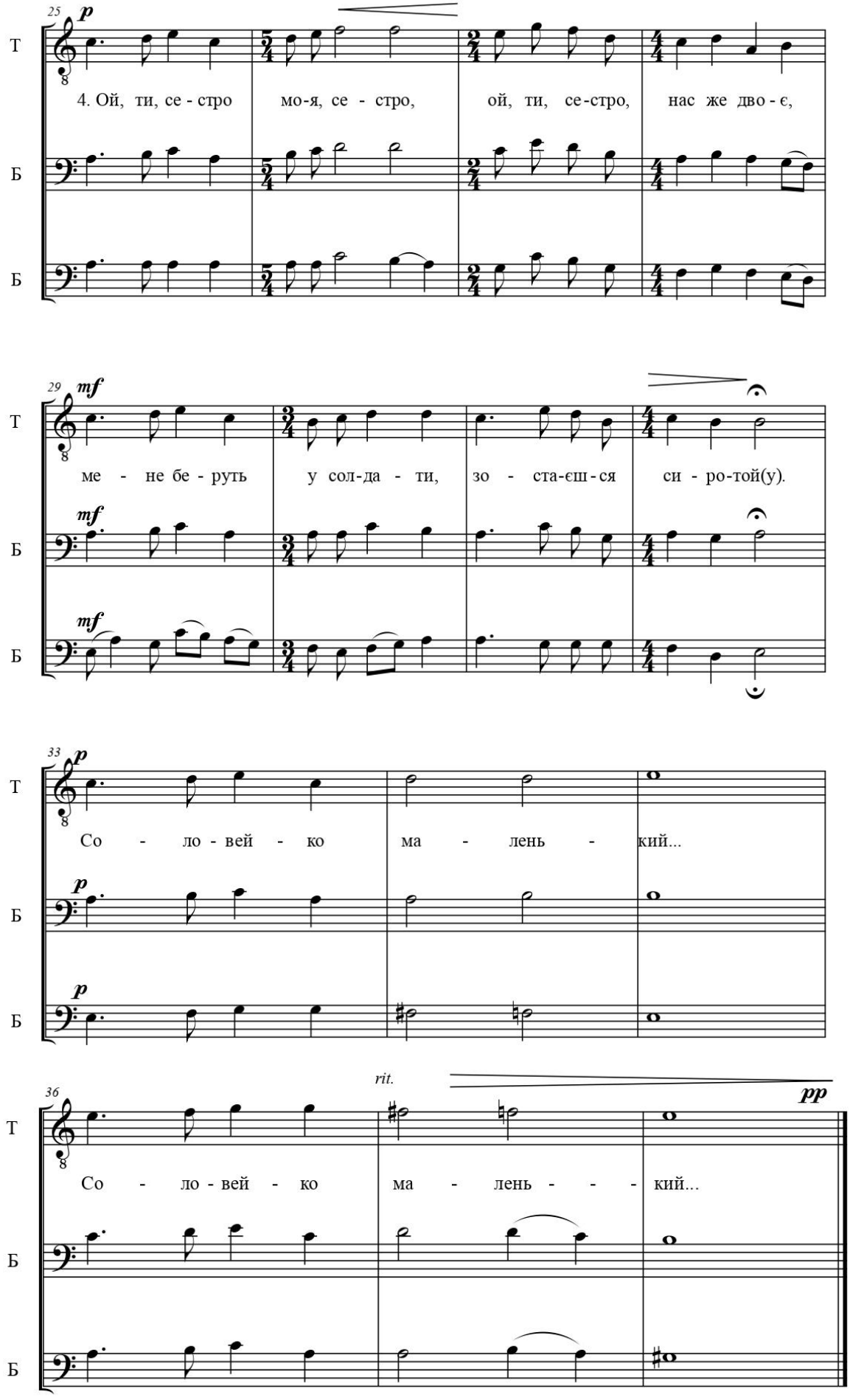
українська народна солдатсько-рекрутська пісня

Moderato

обр. Василя Семенчука




13
Т
Б
Б
не - ма ро - ду ні от-ця, тіль - ки од-на се - стри - ця.
17
ff
Т
3. Не - ма ро - ду ні от-ця, тіль - ки од-на се-стри - ця,
f
Rubato
Б
3. Не-ма ро-ду, не-ма ро-ду, ні от-ця не-ма-є, тіль-ки од-на се-стри - ця, од-на се-стри-ця.
f
Rubato
Б
21
Т
тіль - ки од - на се-стри-ця тай та пла-че, жу - рить - ся.
Б
Ой... од - на се-стри-ця, тай та пла-че, пла-че, жу-рить-ся.
Б


25
p
Т
Б
Б
4. Ой, ти, се - стро мо-я, се - стро, ой, ти, се-стро, нас же дво - є,
29
mf
Т
Б
Б
ме - не бе - руть у сол-да - ти, зо - ста-єш-ся си - ро-той(у).
33
p
Т
Б
Б
Со - ло - вей - ко ма - лень - кий...
36
rit.
pp
Т
Б
Б
Со - ло - вей - ко ма - лень - - - кий...

Література:

1. Горобець В. П., Сластьон В. М., Палига С. В. Використання принципів народного багатоголосся – основа творчості провідних колективів у галузі народно-пісенного виконавства./ Інноваційна педагогіка. 2022. Вип. 48, т. 1, С.72–76.URL: http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2022/48/part_1/14.pdf (дата звернення 18.01.2024 р.).
2. Дей О. І. Поетика української народної пісні. Київ: Наукова думка, 1978. 249 с.
3. Дєдуш О. В. Українські військові пісні як елемент національної самосвідомості. Молодий вчений. 2014. № 7(1). С. 32–36.
4. Людмила Єфремова. Вояцькі пісні: каталогізація, динаміка жанроутворення, російські та польські впливи. URL: 11-Efremova.pdf (nbuv.gov.ua) (дата звернення 18.01.2024 р.).
5. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика: Методологія і методика: Навч. посібник. Київ: Заповіт, 1997. 391 с.
6. Іваницький Анатолій Іванович. Український музичний фольклор : підруч. / А. І. Іваницький; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – 3-е вид. доп. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.
7. Качай О. О. Різноманіття обробок народних пісень в репертуарі Національного заслуженого академічного українського народного хору ім. Верьовки. URL: http://surl.li/plhko (дата звернення 18.01.2024 р.).
8. Українська музична культура 6.Л.О.Кияновська. Навч. посібник. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с.
9. Ковтун І. О. Рекрутська повинність в Наддніпрянській Україні (1795-1874 рр.) [Текст] : автореф. дис. …. канд. іст. наук: 07.00.01. Переяслав-Хмельницький, 2015. 22 с.
10. Кононко М. Х. Використання українського музичного фольклору на заняттях із музичних дисциплін у Коростишівському педагогічному фаховому коледжі [Текст] / М. Х. Кононко // Розвиток освіти, науки та бізнесу: результати 2020: тези доп. міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, 3–4 грудня 2020 р. Україна, Дніпро, 2020. Т. 1. С. 523–526.
11. Кузьменко О. Морфологія українських соціально-побутових пісень: традиція і трансформація тексту. Міфологія і фольклор. Львів, 2013. №1. С. 13–26.
12. Лю Кешуан. Теоретико-методологічні засади проблеми формування образно-драматургічних уявлень у студентів-піаністів педагогічного профілю. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. 2015. Вип.18 (23). С. 217–221. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2015_18_53 (дата звернення 19.01.2024).
13. Мельник Н. Г. (2017). Народні пісні військової тематики крізь призму категорії трагічного та героїчного. Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. 2017. Т. 8. С. 172–187. URL: https://doi.org/10.31812/world_lit.v8i0.1149 (дата звернення 19.01.2024).
14. Мельник Н. Г. Українська народна суспільно-побутова пісня: осмислення нових соціальних ролей. Філологічні студії: лінгвістика і поетика текстів. 2016. Вип. 14. С. 231–238.
15. Микитів Г. В. Знаковість архетипних символів у національно-мовній картині світу українці. Вісник Запорізького національного університету: Філологічні науки. 2012. №1. С.305–310.
16. Олена Бєлоєнко. Музично-образна драматургія твору як наукова категорія. Час мистецької освіти «Мистецька освіта: пошуки та відкриття»: зб. статей VIII Всеукраїнської наук.-практ. конф., (Харків, 16–17 черв. 2020 р.) / заг. ред. В. В. Фомін, Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2020. Ч-І. 186 с.
17. Рекрутські та солдатські пісні / Упоряд. А. Л. Іоаніді, О. А. Правдюка . Київ: Наукова думка, 1974. С. 312–315.
18. Салій С. Хорові обробки в творчості Олександра Кошиця. Наукові записки. Серія: Психолого-педагогічні науки. (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя). За заг. ред. Є. І. Коваленко. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя. 2009. №1. С. 181–185.

19. Сивачук Н. П. Концепт «Соловей» у фольклорі та ментальної долі українського народу. Науковий журнал «Філологічний часопис»: Умань. 2021. № 1 (17). С. 185–195.

20. Симеонова Ю. Вокально-хоровий аналіз обробки народної пісні та хорової мініатюри в контексті написання анотації на хоровий твір. Вісник КНУКіМ: Серія «Мистецтвознавство». 2022. № 47. С.74–79. URL: http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/269569/265423 (дата звернення 18.01.2024 р.).

References:

1. Horobets, V. P., Slaston & V. M., Palyha, S. V. (2022). Vykorystannia pryntsypiv narodnoho bahatoholossia – osnova tvorchosti providnykh kolektyviv u haluzi narodno-pisennoho vykonavstva. / *Innovatsiina pedahohika*. 48 (1), 72-76. Retrieved from http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2022/48/part_1/14.pdf [in Ukrainian].

2. Dei, O. I. (1978). *Poetyka ukrainskoi narodnoi pisni*. Kyiv: Naukova dumka, [in Ukrainian].

3. Diedush, O. V. (2014). Ukrainski viiskovi pisni yak element natsionalnoi samosvidomosti. *Molodyi vchenyi*. 7(1). 32–36 [in Ukrainian].

4. Liudmyla Yefremova. Voiatski pisni: katalohizatsiia, dynamika zhanroutvorennia, rosiiski ta polski vplyvy. Retrieved from 11-Efremova.pdf (nbuv.gov.ua) [in Ukrainian].

5. Ivanytskyi, A. I. (1997). *Ukrainska muzychna folklorystyka: Metodolohiia i metodyka: Navch. posibnyk*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].

6. Ivanytskyi Anatolii Ivanovych (2004). *Ukrainskyi muzychnyi folklor : pidruch*. Vinnytsia: Nova knyha [in Ukrainian].

7. Kachai, O. O. Riznomanittia obrobok narodnykh pisen v repertuari Natsionalnoho zasluzhenoho akademichnoho ukrainskoho narodnoho khoru im. Verovky. Retrieved from http://surl.li/plhko [in Ukrainian].

8. *Ukrainska muzychna kultura. L.O. Kyianovska. Navch. posibnyk*. (2002). Kyiv: DMTsNZKM [in Ukrainian].

9. Kovtun, I. O. (2015). Rekrutska povynnist v Naddniprianskii Ukraini (1795-1874 rr.) [Recruitment in Naddnipranshchyna Ukraine (1795-1874)]. *Extended abstract of candidate's thesis.* Pereiaslav-Khmelnytskyi [in Ukrainian].

10. Kononko, M. Kh. (2020). Vykorystannia ukrainskoho muzychnoho folkloru na zaniattiakh iz muzychnykh dystsyplin u Korostyshivskomu pedahohichnomu fakhovomu koledzhi [The Use of Ukrainian Musical Folklore in Music Classes at the Korostyshiv Pedagogical College]

Rozvytok osvity, nauky ta biznesu: rezultaty 2020: Development of education, science and business: results 2020: abstracts of the supplementary international scientific and practical online conference (Vols. 1), (pp. 523-526) [in Ukrainian].

11. Kuzmenko, O. (2013) Morfolohiia ukrainskykh sotsialno-pobutovykh pisen: tradytsiia i transformatsiia tekstu [Morphology of Ukrainian social songs: tradition and textual transformation]. *Mifolohiia i folklor – Mythology and folklore*, *1*. 13-26 [in Ukrainian].

12. Liu Keshuan (2015)Teoretyko-metodolohichni zasady problemy formuvannia obrazno-dramaturhichnykh uiavlen u studentiv-pianistiv pedahohichnoho profiliu [Theoretical and methodological foundations of the problem of forming figurative and dramatic representations in piano students of pedagogical profile]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova – Scientific journal of the National Pedagogical Dragomanov University.. Seriia 14: Teoriia i metodyka mystetskoi osvity*. 18 (23), 217-221. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2015_18_53 [in Ukrainian].

13. Melnyk, N. H. (2017). Narodni pisni viiskovoi tematyky kriz pryzmu katehorii trahichnoho ta heroichnoho [Folk songs on military themes through the prism of the categories of tragic and heroic]. *Literatury svitu: poetyka, mentalnist i dukhovnist – Literatures of the world: poetics, mentality and spirituality*. 8, 172-187. Retrieved from https://doi.org/10.31812/world_lit.v8i0.1149 [in Ukrainian].

14. Melnyk, N. H. (2016). Ukrainska narodna suspilno-pobutova pisnia: osmyslennia novykh sotsialnykh rolei [Ukrainian folk social song: understanding new social roles]. *Filolohichni studii: linhvistyka i poetyka tekstiv – Philological studies: linguistics and poetics of texts*, 14, 231-238 [in Ukrainian].

15. Mykytiv, H. V. (2012). Znakovist arkhetypnykh symvoliv u natsionalno-movnii kartyni svitu ukraintsi [The Significance of Archetypal Symbols in the Ukrainian National Linguistic Picture of the World]. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu: Filolohichni nauky – Bulletin of Zaporizhzhia National University: Philological Sciences*, 1, 305-310 [in Ukrainian].

16. Olena Bieloienko (2020). Muzychno-obrazna dramaturhiia tvoru yak naukova katehoriia [The musical and figurative drama of a work as a scientific category]. *Chas mystetskoi osvity «Mystetska osvita: poshuky ta vidkryttia№ – Time for Art Education 'Art Education: Search and Discovery,* Kharkiv: KhNPU imeni H. S. Skovorody, (Vols. 1), (p. 186) [in Ukrainian].

17. A. L. Ioanidi, O. A. Pravdiuk (1974). *Rekrutski ta soldatski pisni [Recruitment and soldier songs]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

18. Salii, S. (2009). Khorovi obrobky v tvorchosti Oleksandra Koshytsia [Choral arrangements in the works of Oleksandr Koshits]. *Naukovi zapysky. Seriia: Psykholoho-pedahohichni nauky. (Nizhynskyi derzhavnyi universytet imeni Mykoly Hoholia) – Scientific notes. Series: Psychological and Pedagogical Sciences (Mykola Gogol Nizhyn State University).* Nizhyn: Vydavnytstvo NDU im. M. Hoholia. 1, 181-185 [in Ukrainian].

19. Syvachuk, N. P. (2021). Kontsept «Solovei» u folklori ta mentalnoi doli ukrainskoho narodu [The concept of the Nightingale in folklore and the mental fate of the Ukrainian people]. *Naukovyi zhurnal «Filolohichnyi chasopys» – Scientific journal 'Philological Journal':* Uman. 1 (17), 185-195. [in Ukrainian].

20. Symeonova, Yu (2022). Vokalno-khorovyi analiz obrobky narodnoi pisni ta khorovoi miniatiury v konteksti napysannia anotatsii na khorovyi tvir [Vocal and choral analysis of the arrangement of a folk song and a choral miniature in the context of writing an annotation for a choral work]. *Visnyk KNUKiM: Seriia «Mystetstvoznavstvo» – KNUKiM Bulletin: Series 'Art History',* 47, 74-79. Retrieved from http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/269569/265423 [in Ukrainian].