

Лідія ШЕГДА,
orcid.org/0000-0002-8203-8752
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри методики музичного виховання та диригування
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету Імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) shegdalida@gmail.com

ФОЛЬКЛОРНІ ТРАДИЦІЇ У ХОРОВІЙ МУЗИЦІ МИРОСЛАВА ВОЛИНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ КОЛЯДОК «ОЙ В ЛІСКУ, ЛІСКУ» ТА «СПИ, ІСУСЕ»)

У статті розглядаються характерні особливості народного співу західного регіону, їх специфічна виразність, інтонаційна й ладова палітра. Використання композитором західноукраїнських наспівів, у яких вербальний текст виявляє стародавні джерела, відбулося шляхом накладання християнської тематики та введення у більш давній синкретичний зміст колядки на Різдво світу.

Хорові обробки церковних колядок належать до паралітургійної композиторської творчості. На особливу увагу заслуговує хорова творчість Мирослава Волинського в цій царині, оскільки хорові обробки пісень зимового календарного циклу (колядок) відзначаються високою композиторською майстерністю та художнім смаком. Звернення композитора до колядок свідчить про те, що автор дотримується традицій, вироблених композиторською практикою попередніх поколінь, і використовує засоби музичної виразності для індивідуалізації образного змісту кожної колядки. Обрядовий фольклор, зокрема колядки, які адресовані хоровому складу виконавців і можуть бути призначені для церковного або світського музикування, являє собою жанр професійної музичної культури.

У хоровій практиці колядки найчастіше характерні для творів асappella. Привнесення і поступове поглиблення ліричної сфери та усвідомлення індивідуального начала в творчому процесі, а також ще більше тяжіння до посилення ролі та значення світського елемента в духовній музиці приводять композиторів до жанру духовної музики, в якому концентрується сфера образів та почуттів.

Хорова музика М. Волинського не обмежується фольклором. Духовна тематика визначає важливі смислові характеристики багатьох його творів у різних жанрах. На підставі аналізу хорових творів у статті зазначено, що його твори мають яскраві національні ознаки, які спираються на фольклорні ритми та інтонації, що створюють відмінність української музичної культури від інших національних культур.

Ключові слова: Мирослав Волинський, колядка, український фольклор, образність.

Lidiia SHEHDA,
orcid.org/0000-0002-8203-8752
Candidate of Art Studies, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Methodology of Musical Education and Conducting
Educational and Scientific Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Prekarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) shegdalida@gmail.com

FOLK TRADITIONS IN THE CORAL MUSIC OF MYROSLAV VOLYNSKY (ON THE EXAMPLE OF CORALS “OH, IN THE WOODS-FORES” AND “SLEEP, JESUS”)

The articles consider the characteristic features of folk singing of the western region, their special expression, intonation and harmony palette. The composer's use of Western Ukrainian melodies, in which verbal text detects ancient sources, was due to the compilation of Christian themes and the leading in more ancient syncretic meanings of carols for Christmas.

Choral arrangements of church carols belong to the paraliturgical compositional Myroslav Volynsky's choral work in this area deserves special attention, as the coral arrangements of the songs of the winter calendar cycle (carols) are marked by high compositional skill and artistic taste. The composer's appeal to carols demonstrates the observance of the traditions developed by the composer's practice of previous generations, and user the means of musical expression to individualize the figurative content of each carol.

Ritual folklore is a genre of professional musical culture (carols, in particular, are addressed to the choir and can be intended for church or secular music). In choral practice, carols are most often characteristic of a cappella works. The introduction and gradual deepening of the lyrical sphere and awareness of the individual principle in the creative process, and also an even greater tendency to strengthen the role and importance of the secular element in sacred to

the genre of sacred music, which concentrates the sphere of images and feelings. M. Volynsky's appeals to national and spiritual sources are not limited to folklore. Spiritual themes determine the important semantic characteristics of many his works in various genres. Based on the analysis of choral works, the article states that his works have bright national characteristics, which are based on folk rhythms and intonations that distinguish Ukrainian musical culture from other national cultures.

Key words: Myroslav Volynsky, carol, Ukrainian, folklore, visualization.

Постановка проблеми. З утвердженням незалежності України спостерігається значний підйом національної культури. В українському мовно-стильовому просторі активно адаптуються європейські інструментальні та сценічні жанри, багаті багатолітнім досвідом. Злет вокально-хорової творчості, що має прадавні джерела, у своїх кращих зразках сягає світового рівня. Одне з чільних місць посідають композиції літургійної музики і паралітургіки, у яких виразно виявляються національні українські стильові засади (Костюк, 2004).

Аналіз досліджень. Осмислення оригінальних авторських знахідок у сфері хорової музики зумовило звернення до наукових досліджень, у яких аналізуються різнорівневі проблеми сучасної композиторської та виконавської практик (М. Гордійчук, Н. Горюхіна, Л. Кияновська, О. Козаренко, Г. Конькова, Л. Пархоменко, Л. Сержанюк, Б. Фільц).

Мета статті полягає у визначенні жанрово-стильових особливостей жанру обробки на прикладі обрядового фольклору зимового циклу (колядок) Мирослава Волинського, які вирізняються індивідуальною манерою письма. Автор експериментує в жанрі хорової музики, дотримуючись синтезу традиційних стильових норм і принципу композиторських технік ХХ ст. Його музика акумулює кращі здобутки львівської композиторської школи другої половини ХХ ст. і дотична до сучасних тенденцій у розвитку цього жанру (Шегда, 2019: 44).

Виклад основного матеріалу. Композиторська творчість Мирослава Волинського надзвичайно різноманітна. Він тяжіє до монументальних жанрів, які представлені операми «Лісова пісня» (слова Лесі Українки), «Одержима» (слова Лесі Українки), «Данило Галицький» (слова Романа Горака та Анни Волинської), «Івасик-Телесик» (опера для дітей, слова Олександра Олеся та Анни Волинської), «Пророк» (слова Володимира Винниченка); ораторіями «Мойсей» (слова Івана Франка), «Totus Tuus» (слова Івана Павла II), «Я тебе кличу» (слова Андрія Шептицького та Анни Волинської); симфонічними творами, такими як симфонічна поема «По дорозі в Казку» за драмою Олександра Олеся, «Концерт» для віолончелі з оркестром, «Поема» для скрипки з оркестром, «Концерт» для гобою з оркестром; кантатами для хору «Райдуга» (слова

А. Цвейга, переклад Анни Волинської), «Нам ще жити» (слова Анни Волинської), «Стоїть в селі Суботіві» (слова Тараса Шевченка), «Подражання Осії» (слова Тараса Шевченка), «Русланові псалми» (слова Маркіяна Шашкевича), «Акафіст (малий) до Теребовлянської ікони Божої Матері» (слова Пресвітера Назарія), «Чернець» (слова Тараса Шевченка).

В його доробку є камерно-інструментальні твори, твори для фортепіано, арфи, кларнету, флейти, скрипки з фортепіано, органу та вокальні цикли й вокальні твори, за основу яких взято поезію Олександра Олеся, Генріха Гейне, Степана Пушика, Ярослава Боднара, Лесі Українки, Юрія Федьковича, Анни Волинської, Ірини та Ігоря Калинець.

Особливе місце в творчості Мирослава Волинського посідає хорова музика. Окрім вищезазначених творів, є оригінальні хорові композиції для мішаного хору *a cappella*, хори в супроводі оркестру, фортепіано та обробки народних пісень. Автор дуже часто звертається до обрядового фольклору. Як зазначає мистецтвознавець А. Іваницький, композиторам львівської школи завжди було притаманне звернення до карпатського фольклору з використанням методу переінтонування, яке стає прикметою авторських стилів композиторів М. Колесси, Р. Сімовича, А. Кос-Анатольського, Є. Козака, М. Скорика, В. Камінського, завдяки чому досягається суттєва трансформація фольклорних джерел, що надає музиці ознак глибокої народності й близькості до фольклору без його безпосереднього цитування (Іваницький, 1990: 294).

Мирослав Волинський здійснює інтерпретацію зразків поетичного фольклорного матеріалу на основі поширених і рідкісних мелодій. Це найбільше простежується в обробках народних пісень обрядового фольклору.

Значну частину серед них складають колядки, причому композитор переважно використовує західноукраїнські наспіви. Свідченням цього є вказівки у назвах: лемківська колядка («Пасли пастирі воли»), гуцульські («Ой торгом-містом», «Ой в ліску-ліску»), поліські («В новім граді Вифлеємі», «Воспоїм пісню днесь нову»), бойківські («Весела подія», «Ци ви дома, господарю»). Характерна інтонаційна й ладова палітра, їх

специфічна виразність зумовлюють збереження передусім особливих мовних зворотів та діалектного звучання.

Втіленням характерних особливостей народного співу карпатського регіону, що вирізняється специфічним колоритом, є гуцульська колядка «Ой в ліску, ліску». Її вербальний текст виявляє стародавнє джерело: накладання християнської тематики явно відбулося шляхом введення у більш давній синкретичний зміст колядки на Різдво світу і безпосередньо групи пісень про прадерево. Підтвердженням цього припущення є такі образи й мотиви, як ріст дерева на жовтім пісочку (перший і другий куплети), три листки на дереві (третій куплет), а також характерний приспів («Славен ес! Славен ес Боже, по всему світу!»).

Типовим для українського поетичного мислення є ототожнення тих чи інших свят, що відбуваються у строгій черговості, з частинами цілого (четвертий куплет: «Як впаде – світло прийде»). Накладання християнської тематики на цей природний порядок є органічним: перший листок – «родивсь Христос», другий – «Василе світло» з порою «Меланочки», «третє листє – то Водохресте».

Максимальне наближення до звукового колориту забезпечує відчуття органічної причетності до живої традиції українського обрядового співу, оскільки в ній автор дотримується типових підходів до цього жанру, таких як збереження структури, акапельність, обережне ставлення до втілення рис, притаманних національному пісенному фольклору.

На специфічну регіональну ознаку вказує вже заспів, який виконує тенор, як і початкова фраза приспіву («Славен ес!») у чоловічого двоголосся. На теренах Західної України досі поширений чоловічий гуртовий спів. Надалі ж Мирослав Волинський модифікує початковий принцип заспіву в аспекті виконавського складу: його одноголосно виконують тільки в першому й другому куплетах (соло тенора), у шостому – жіночі, сьомому – чоловічі партії. Така тембральна однорідність дає змогу й зберегти традицію, й помірно віддалитися від неї. Перенесення показового для інтонаційності гуцульського фольклору прийому (змінність підвищеного й натурального IV щаблю) на інший музичний матеріал надає твору ефектності. Отже, незвичність колориту з апелюванням до архаїчних закономірностей забезпечено передусім ладовою нестабільністю (високого й натурального VI щаблю), а їх почергове введення вносить риси специфічного сповзання, характерного фольклорному інтонуванню. Постійне оновлення колориту

композитор здійснює із застосуванням тональної перемінності, а саме чергуванням *es-moll* і *b-moll* в обох випадках з підвищеними IV і VI щаблями, що формує подвійність звуковисотних (тональних) опор у характерному для архаїчних зразків ладовому мисленні з нестабільністю цих показників. Привнесення важливих для фольклорної пісенності характерних нюансів у різних голосах висхідних та низхідних форшлагів (9, 10 куплети) іноді підкреслює нетемперованість фольклорного інтонування.

Ця ж основа виявилась важливою в інших стилістичних аспектах. На моторну основу вказує тип інтонаційного матеріалу (розмір $\frac{3}{4}$ не змінюється упродовж всього твору), до того ж формотворення базується на принципі повторних комплексів. У сфері формотворення композитор ефектно використовує властиві фольклорному мисленню наявні в мелодії колядки елементи серіації, а саме варіаційного повторення мотивів в умовах реального виконання. Початкова фраза (щеплення двох мотивів) утворює його основу, проведення якої тотожне в межах деяких двох послідовних куплетів або відбувається з варіаційними змінами. Загальна будова куплету базується на бінарності словесних і музичних структур. Вербальний текст виявляє явну приспівковість із зіставленням нетотожних складових частин (сюжетно розвинутий заспів і стабільний приспів «Славен ес! Славен ес Боже, по всему світу!»), тоді як музичний базується на мотивно-фразовій повторності.

Оригінальним і цікавим є підхід автора до розроблення мелодії хоровими засобами. Мотивно-повторна структура не залишається привілеєм одного з голосів, композитор застосовує проведення основної мелодичної фрази чи початкового мотиву в різних голосах. Отже, забезпечується своєрідна розосереджена повторність. Тенор виконує типову закличну висхідну формулу (послідовність великої секунди й чистої кварта), а за приєднання басової партії у першій структурі приспіву саме вона проводить дещо змінену початкову поспівку. Внаслідок цього увага зосереджується саме на цьому мотиві, створюючи ілюзію оновлення матеріалу, хоча насправді відбувається його варіаційний розвиток. Туттійне виконання повної мелодичної репризи (друга фраза приспіву) своєю повнозвучністю створює контраст із початковим матеріалом і, відповідно, основний смисловий акцент у його розвитку. Цікаво, що за всієї прозорості й академічності вертикалі митець досягає ефекту вільного розгортання партій. Ознаками цього є введення синкоп у середніх голосах і протилежний до основної мелодичної лінії мелодизо-

ваний рух басової партії. Це сприяє виникненню ілюзії репризності ($a+v+a_1$) у цьому блоці твору, хоча так М. Волинський майстерно приховує однотемність у формотворенні ($a+a_1+a_2$).

У подальшому розробленні куплетно-приспівкової основи фольклорного матеріалу мистець використовує принцип мінливості вже на рівні групування куплетів, в одному випадку об'єднуючи послідовні (перший і другий, четвертий і п'ятий), а в другому оновлюючи фактурний виклад наступного (третього, шостого, сьомого, восьмого і останнього). У цьому ланцюгу несподіваним виявляється повторення восьмого, передостаннього, куплету: неначе композитор відчув потребу створення зони стабілізації в такому наскрізному плинні динамічного оновлення. Прийоми цього оновлення різноманітні і яскраві. Автор використовує в третьому куплеті канонічну імітацію початкової мелодичної фрази з подальшим вільним розгортанням партій, внаслідок чого стирається розмежування музичного матеріалу між заспівом і приспівом, а на його початку навіть епізодично формується терцієве вторення між чоловічими партіями. У наступних двох куплетах провідне мелодичне значення надано басовій партії. Застосований при цьому туттійний виклад ґрунтується на мелодизації вторинних голосів, внаслідок чого мелодичні обриси сопрано наближуються до самостійної партії. Це враження посилюється тим, що партія іншого високого голосу – тенора – розгортається як її підголосок майже упродовж усього куплету, за винятком початкової фрази приспіву. В цьому епізоді виконується заклична поспівка істотно змінюється: метрично розширюється у послідовності кількох тривалостей. Ритмічна опора здійснюється на останньому звуці за рахунок розширення: стрибок секунди у збільшену пріму $as-a$, перевтілення кварта у зменшену квінту.

У шостому і сьомому куплетах простежується оперування тембрами, а саме їх почергового чи одночасного звучання. Такий творчий підхід до застосування імпровізаційних перегуків між групами виконавців притаманний фольклорному гуртовому співу. Вертикальні ж співвідношення також значною мірою ґрунтуються на властивому українському фольклорному виконанню вторуванні секстами; найбільш очевидно ця опора простежується у низхідній терцієвій послідовності басів дівізі, що поширюється на наступний мотив у варіанті вторування між тенорами й басами в шостому, сопрано й альтами у сьомому куплетах.

Ідеї загального славління підпорядковані заключній частини твору. В них не застосовується така яскрава гра тембрами і хоровими групами, як

у попередніх частинах, натомість тут панує майже цілковита вертикально-ритмічна уніфікація. Від неї тільки подекуди у надто короткочасних «відхиленнях» відокремлюються ті чи інші партії, які дають змогу зберегти враження елементів імпровізаційності.

Отже, такий виклад дав змогу композитору сформуванню ефектне підкреслення заключного етапу розгортання тематичного матеріалу і за всієї своєрідності матеріалу яскраво продовжити в ній лінію концертної інтерпретації принципів фольклорної пісенності, притаманну українській музиці від періоду Романтизму.

Інтерпретацію колядки «Спи, Ісусе» Мирослав Волинський здійснює у цьому ж стилістичному напрямі. Він поєднує почуття високої ліричної ніжності й драматичні сповіщення, що зумовлюють специфічність її образного змісту і накладають відбиток на його драматургію, тому майже медитативне заглиблення у початковий настрій любовного заколисування Ісуса в іпостасі дитини змінюється у плинні нашарувань незвичних для різдвяної тематики персоніфікацій («Убогий-Серденько», «Терпине»). Інше трактування має навіть образ Йосипа: текстовий зворот «Йосипа ще не видати» вказує на святого, який випросив тіло Господа для погребіння. Нетиповою є згадка в тексті про ті події, коли «хрест зготовлять люди», тому замість радісного хваління і захоплення ця колядка фактично виявляє інший вимір різдвяних подій, а саме поклоніння у глибинному, смиренному співчутті перед народженням майбутньої Жертви за людські гріхи.

Закономірно образність зумовлює іншу налаштованість у музичному матеріалі: витончена лірико-психологічна елегантність поєднується з колісковістю. Такий підхід, що сягає знаменитої «Коліскової» («Ой ходить сон коло вікон») В. Барвінського (О. Кошиця), зумовлює виняткову поетизацію зразка на підґрунті синтезу фольклорних традицій і здобутків професійної творчості. Композитор не відходить від куплетної основи (його структура – заспів і два приспиви), як у вищезазначеному творі, проте збагачує й масштабно розширює форму введенням хорового вступу (*Andante moderato*), повторенням приспівів і використанням підсумкового розділу за типом коду-доповнення. Значну стабільність емоційного плинну забезпечують поступове оновлення хорового фону й загальна повторність за домінування у кількох куплетах сольної сопранової партії.

У невеликому чотиритактовому вступі формується зосереджено-стриманий настрій. На тлі

октавної педалі сопрано й баритонів усі інші голоси двічі інтонують неквапливо-розмірену оспівувальну поспівку «Спи, Ісусе», причому їх рух утворює, за винятком додаткового оспівування у сопрано на першій і другій долях другого такту, паралелізм тризвуків. Так, з одного боку, формується характерна для жанру колискової заспокійлива монотонність, з іншого боку, паралелізмом створюється інтонаційний колорит, притаманний фольклорному багатоголосю.

Поєднання репетиційних і м'яких низхідних зворотів, пощаблово-колобїжних поспівок з досить широкими квінтовими стрибками в перших двох мотивах у вступі солюючого сопрано з ліричною кантиленною мелодією поглиблює вишукану виразність вступного матеріалу ще більшою делікатністю.

Збереження у хорівій фактурі початкового типу викладу відповідає характерним для колискових рисам виконання, а саме врівноваженості та темпо-динамічній стабільності. Для посилення колориту автор застосовує короткочасне відхилення в тональності четвертого щаблю – *c-moll*, тому закладена у вступі м'яка плинність секундово-терцевих зворотів зберігається й збагачує початкові мелозвороти.

В хорівій фактурі на межі першого й другого куплетів композитор застосовує ритмічне пожвавлення: на основі заколисуючого руху четвертними виникають іще більш плинні послідовності восьмими тривалостями.

Підкреслюючи атмосферу лагідного колисання, партії альтів і тенорів у середньому регістрі забезпечують ефект помірної активізації темпоритму за збереження початкових показників своїм м'яким звучанням, тому увиразнення основної незмінної мелодії такого хорového фону у другому куплеті «Спи, лелійко, спи», виконуваного вже сопрано й альтами прийомом *mormurando*, до того ж на тлі спочатку бурдонів, а згодом достатньо усамостійнених підголосків чоловічих голосів, є важливим втіленням такої характерної для жанру риси, як внутріскладовий розспів. Так, у хорівому повторенні приспіву вже відчувається певна зміна у початковій налаштованості, оскільки у цей монотонний плин впроваджуються більш активні інтонації і поспівки, а також зростає частка хроматизації до цього часу майже діатонічного звукопису. Без участі солюючого голосу виконуються третій і четвертий куплети. Істотно впливає на створення й нарощення прихованого відчуття напруги відсутність повторення приспіву, на відміну від двох початкових куплетів. Такий підхід цілком логічний,

оскільки у змісті, як уже зазначалося, виникають драматичні нюанси. Особливо це стосується четвертого куплету «Спи, Терпінє, спи»: «Не питай, що далі буде, / що зготовлять Тя хрест люди». Вже від початку третього куплету композитор, поступово готуючи появу цих рядків, застосовує значні зміни. Основна мелодія проводиться в теноровій партії без змін. Плин інших голосів істотно інтенсифікується: кожен з них неначе веде самостійну лінію, тому підголосковість і вторування перероджуються у досить складне контрапунктичне мереживо. Внаслідок введення висхідного імітаційного нарощення фактурної маси (послідовно потактовий вступ партій басів, тенорів, альтів, сопрано) істотно зростає напруження на початку четвертого куплету. Ця важлива імітація приводить до відмови від повного проведення мелодії заспіву, отже, фактичної руйнації закладеного в ній початкового лагідно-заспокійливого настрою. До рівня форте вперше відбувається значне динамічне наростання. Композитор створює асоціацію з плачами за рахунок введення низхідних хроматичних послідовностей у кульмінаційному епізоді («Не питай, що далі буде») у партії тенорів, використовуючи динамічне наростання. Очевидно, композитор створює асоціацію з плачами за рахунок введення низхідних хроматичних послідовностей у кульмінаційному епізоді («Не питай, що далі буде») у партії тенорів, що звучать у високому регістрі, підкреслюючи деформування первинних жанрових ознак внаслідок потреби загостреного втілення поетичного тексту. Тільки останні чотири такти обох куплетів, де композитор застосовує виклад за застосованою на межі другого й третього куплетів моделлю, відновлюють колисковість. Змінюючи плин стандартних регулярних мелодико-ритмічних структур, ці стилістичні засоби дають змогу композитору відтворити притаманну колисковим, що належать до групи колискових-оповідей материнських хвилювань, певну імпровізаційність.

Ефект репризи створює останній, п'ятий, куплет «Спи Ісусе, спи, а серце втвори». Хорівий фон у майже незмінному викладі повертає початковий матеріал, а під час повторення приспіву використовує соло сопрано. У цьому ж напрямі викладена адинамічна кода твору, звучання якої знову занурює у поетичну тишу споглядання. Втім, після напруги попередніх куплетів такий виклад, хоча й заснований на навіюванні спокою у заколисуючій поспівці «Спи, Ісусе», свідчить про переродження у сприйнятті священної таїни Господнього втілення. Передчуття трагедії зму-

шує вслухатися у цю тишу значно напруженіше, відшуковуючи опору вже не в прославленні, а в молінні «втворення серця»: «хай на ньому спочиваю / тут, на землі, і там, в раю».

Таким чином, композитор, змушуючи слухача роздумувати над власною співучастю у священних подіях, у цій обробці не тільки демонструє вишукано-поетичний підхід до фольклорного джерела, але й на його основі досягає рівня глибоко-психологічної мініатюри-роздуму.

Висновки. Отже, хорова творчість Мирослава Волинського є важливою частиною сучасного культурно-мистецького процесу. Структурні й формотворчі особливості творів засновані на закономірностях буквальної чи варіантної повторності, які продиктовані логікою образної драматургії чи сюжетним розвитком. У такий спосіб композитор виявляє свою причетність до архетипної колективної творчості та її розвитку в індивідуальній стилістиці на сучасному етапі (Шегда, 2019: 47).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ : Український світ, 2002. 440 с.
2. Волинський Мирослав Михайлович. *Вікіпедія*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 24.01.2021).
3. Горячева І. Жанрова класифікація української традиційної. *Народна творчість та етнографія*. 1985. № 3. С. 6–7.
4. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ : Музична Україна, 1990. 334 с.
5. Костюк Н. Культурно-стильовий контекст Лисенкової духовно-культової творчості (надбання перших десятиліть ХХ ст.). *Микола Лисенко та його композиторська школа* : збірник наукових праць. Київ, 2004. С. 204–216.
6. Назар-Шевчук Л. Мойсей – oro pro nobis. URL: http://mwolynskij.at.ua/publ/mojsejoro_pro_nobis/1-1-03 (дата звернення: 24.01.2021).
7. Шегда Л. Обрядовий фольклор у творчості Мирослава Волинського (на прикладі веснянки «Шум»). *Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки* : збірник наукових статей. Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 2019. Ч. V. С. 43–48.

REFERENCES

1. Bench-Shokalo O. Ukrainskyi khorovyi spiv: aktualizatsiia zvychaiyvoi tradytsii: navch. posib. [Ukrainian choral singing: actualization of customary tradition]. Kyiv: Ukrainskyi svit, 2002. 440 p. [in Ukrainian].
2. Volynskiy Myroslav Mykhailovych. *Wikipedia*. [Wikipedia. Volynskiy Myroslav Mykhailovych]. Retrieved from: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (data zvernennia: 24.01.2021) [in Ukrainian].
3. Horiacheva I. Zhanrova klasyfikatsiia ukrainskoi tradytsiinoi. [Genre classification of Ukrainian traditional]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 1985. № 3. Pp. 6–7 [in Ukrainian].
4. Ivanytskyi A. Ukrainska narodna muzychna tvorchist. [Ukrainian folk music]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1990. 334 p. [in Ukrainian].
5. Kostyuk N. Kulturno-stylovyi kontekst Lysenkovoї dukhovno-kultovoї tvorchosti (nadbannia pershykh desiatylyt XX st.). [Cultural and stylistic context of Lysenko's spiritual and cult creativity (heritage of the first decades of the XX century)]. *Mykola Lysenko ta yoho kompozytorska shkola: zbirnyk nauk. prats*. Kyiv: 2004. Pp. 204–216 [in Ukrainian].
6. Nazar-Shevchuk L. Moisei – oro pro nobis. [Moses – oro pro nobis]. Retrieved from: http://mwolynskij.at.ua/publ/mojsejoro_pro_nobis/1-1-03 (data zvernennia: 24.01.2021) [in Ukrainian].
7. Shehda L. Obriadovi folklor u tvorchosti Myroslava Volynskoho (na prykladi vesnianky “Shum”). [Ritual folklore in the works of Myroslav Volynsky (on the example of the spring song “Noise”)]. *Khorove mystetstvo u vyshchii shkoli: problemy i perspektivy profesiinoi pidhotovky: zbirnyk nauk. statei*. Ivano-Frankivsk: Lileia – NV, 2019. Ch. V. Pp. 43–48 [in Ukrainian].