

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра хорового диригування та академічного співу

Некlesa Ольга Юріївна

**ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ**

на тему: «Виконавські аспекти кантати “Весна” Мирослава Скорика»

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

Некlesa О.Ю. _____ ПІБ здобувача

підпис здобувача

Творчий керівник: Бойко В'ячеслав Геннадійович, доцент, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри хорового диригування та академічного співу

Науковий керівник: Чорна Алла Олександрівна, викладач кафедри хорового диригування та академічного співу

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДРУНТЯ ТА ОГЛЯД НАУКОВИХ МАТЕРІАЛІВ	
1.1. М. Скорик і “нова фольклорна хвиля” (Методологічна база дослідження)	6
1.2. Жанрово-стильові особливості композиторської діяльності М. Скорика	10
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ КАНТАТИ «ВЕСНА» М.СКОРИКА	
2.1. Образно-семантичні засади твору	13
2.2. Особливості виконавського втілення твору хормейстером	14
ВИСНОВКИ.....	31
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	33
НОТНИЙ ДОДАТОК.....	37

ВСТУП

Обґрунтування актуальності обраної теми. Кантата «Весна» Мирослава Скорика на вірші Івана Франка – це не лише значний внесок у сучасну українську музику, а й важливий культурний артефакт, який відображає глибокі філософські та соціальні питання. У часи глобалізації та культурної асиміляції такі твори стають важливими для збереження національної ідентичності. Кантата відображає цінності української культури через призму творчості одного з найзначніших поетів.

Актуальність теоретичного обґрунтування проєкту. М. Скорик є видатною постаттю XX – XXI століття, який зробив вагомий внесок у музичне мистецтво України. Творчий доробок композиторів «шестидесятників» віддзеркалює події того часу, він пронизаний духом зламу століть. Виконавські аспекти кантати «Весна» потребують детального наукового дослідження і практичного осмислення.

Спрямованість теоретичного обґрунтування направлена на розкриття виконавських аспектів кантати «Весна», долучення більшої кількості хорових діячів мистецтва та здобувачів освіти.

Об'єкт дослідження - хорова творчість М. Скорика на прикладі кантати для симфонічного оркестру мішаного хору та солістів українського композитора сучасника.

Предмет дослідження – виконавська інтерпретація кантати «Весна» Мирослава Скорика.

Мета дослідження – виявити специфіку виконавського втілення кантати «Весна» М. Скорика.

Завдання:

- Окреслити інформацію щодо теми проєкту у сучасній українській музикології.
- Обґрунтувати специфіку композиторського письма М.Скорика.
- Проаналізувати кантату «Весна» і окреслити виконавські аспекти.

- Визначити образно-семантичну поетику кантати «Весна» М. Скорика.
- Виявити особливості виконавського прочитання твору хормейстером.

Методи для реалізації дослідження. В основу дослідження було покладено сучасну інтегративну методологію. Поставленні завдання аргументується за допомогою сукупності різних логічних підходів та методів.

Основні підходи:

- Системний – допомагає розкрити тему проєкту як сукупність взаємопов'язаних елементів та допомагає цілісно проаналізувати структуру досліджуваного твору.
- Діалектичний – створений на принципах розвитку через суперечності і зміни, та взаємодії протилежностей. Цей підхід допомагає прослідкувати загальний розвиток та еволюцію хорової музики М. Скорика.
- Діяльнісний підхід виявляє як композитор і його творчість впливають і взаємодіють з навколишнім, мистецьким, середовищем.
- Мистецтвознавчий (спеціальний) – зосереджується на вивченні хорової творчості, а саме кантати «Весна» М. Скорика у музикознавчому розрізі.
- Історичний підхід розглядає і аналізує минуле для осмислення теперішнього та допомагає спрогнозувати майбутній розвиток та тенденції, за допомогою вивчення причин, етапів і наслідків певних змін. Таким чином ми зможемо прослідкувати, що стало підґрунтям у творчості Мирослава Скорика, як проходив процес ставлення його особистого стилю, і які зміни митець привніс у музикологію.

Теоретичною базою дослідження слугують доробки українських дослідників у різних галузях: культурології, музикології та мистецтвознавства. А саме: теорія і історія музики та хорової творчості, хорове виконавство,

образно-семантична поетика, музичний жанр та стиль у творчості Мирослава Скорика.

Музично-теоретичну основу теоретичного обґрунтування становлять дослідження з проблематики:

- історії української хорової музичної культури XX - XXI століття (Л. Кияновська, О. Бенч-Шокало, І. Гулеско, А. Лащенко, Л. Пархоменко, С. Павлишин, О. Верещагіна та Л. Холодкова);
- специфіки творчості композиторів 60-ків (М. Копиця, Л. Кияновська та ін.);
- особистого стилю та діяльності М. Скорика
- музичної інтерпретації
- семантики та образності
- хорознавства та хорового виконавства

Практичне значення отриманих результатів. Результати отримані в процесі дослідження можуть слугувати підґрунтям для подальшої наукової діяльності, та бути корисними для здобувачів освіти з хорових дисциплін.

Публікації. О. Неклеса. Образно-семантична поетика кантати «Весна» М. Скорика через призму західноукраїнських тенденцій кінця XIX — початку XX століття. Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. К 90 наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квітня 2024 р. У 2 ч. Ч. 1 / За ред. Н. Рябухи та ін. — Харків : ХДАК, 2024. — 320 с.

Структура теоретичного обґрунтування творчого проєкту. Науково-дослідна робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 34 сторінки; основного тексту – 30 сторінки; список джерел включає 25 позицій.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДҐРУНТЯ ТА ОГЛЯД НАУКОВИХ МАТЕРІАЛІВ

1.1 М. Скорик і “нова фольклорна хвиля” (Методологічна база дослідження). Аналізуючи постать Мирослава Скорика у контексті музикології, маємо виявити загальне музичне, історичне та фольклорне підґрунтя його композиторського надбання. Варто виявити аспекти поєднання «нового» і «старого» у стилі письма композитора, та з’ясувати значення неофольклоризму, неокласицизму, модернізму у творчості композиторів «шістдесятників».

У творчості композиторів ХХ – ХХІ століття виражається зміст зламу століть, який наскрізною лінією поєднує їх творчість і допомагає глибше осмислювати події того часу. Це все дає нам змогу краще зрозуміти значення виконавської інтерпретації в хоровій творчості.

Творчість Мирослава Скорика є об’єктом дослідження багатьох сучасних українських музикознавців. Дослідивши матеріали за темою творчого проєкту ми можемо виокремити головні праці останніх років.

Осмислення творчої діяльності українських композиторів ХХ - ХХІ століття викладалось в наукових працях багатьох вітчизняних дослідників, серед яких: Белік-Золотарьової Н.А., в навчальних посібниках Павлишина С., Верещагіної О.Є та Холодкової Л.П., у посібнику та наукових працях Кияновської Л., а розвиток хорового мистецтва, у роботах Лашенко А., Г.Плечелюк та Іванової Ю, та інших.

Багато праць присвячених саме постаті М. Скорика було створено Л.Кияновською, вона співпрацювала з композитором і була свідком його творчого шляху. Любов Олександрівна створила монографії «Мирослав Скорик: людина і митець» та «Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи». В цих роботах вона розкрила різні сторони автора, не лише як композитора та творця, але і як педагога та музикознавця. Любов Кияновська дослідила, які саме фактори сприяли народженню композиторської постаті М. Скорика і окреслила його вплив на розвиток української та світової музичної культури.

Необхідно взяти до уваги монографію «Галицька музична культура ХІХ – ХХ ст.» в якій досліджується західноукраїнська музична культура дев'ятнадцятого та двадцятого століття, а саме фактори, які сприяли унікальному синтезу історичних подій, впливу європейських віянь та фольклорне підґрунтя Галичини. Пов'язаною з темою монографії також зазначаємо дисертацію «Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст.» та інші статті музикознавиці.

У третьому розділі дисертації, авторка описує постромантичні аспекти, які стали передумовою до періоду з 1939 до 1990 років, а саме такі « як імпресіонізм і символізм, сецесія (модерн) та еkleктика, впливи урбанізму, застосування додекафонної техніки як елемента виразової системи експресіонізму. Вони приходять на зміну попередньо домінуючому романтичному світовідчуттю. Особливістю втілення цих стилів саме у галицькій культурі була їх соціальна “незаангажованість”, суто індивідуальна творча обумовленість вибору, в той час, як на Східній Україні, котра належала після 1917 року вже до Радянського Союзу, вільне, незаідеологізоване сприйняття нових духовних тенденцій практично стало неможливим і було знівельоване т.зв. соціалістичним реалізмом.». [13, с.15].

Л. Кияновська зазначає: «Певний творчий “реванш” береться у четвертий період (кінець п'ятдесятих — початок сімдесятих років), коли українська музика на деякий час виходить з-під жорсткого диктату, торує новий шлях до поєднання національних традицій та свіжих віянь західних композиторських шкіл.», саме в цей період була створена кантата «Весна», «...частина молодих композиторів (серед них насамперед М.Скорик, а також Г.Ляшенко) захоплюється технікою авангарду, вивчає доробок зарубіжних митців і трансформує їх у своєму індивідуальному стилі. Разом з тим у Львові, як і в багатьох республіках тодішнього Радянського Союзу, поширюється така незвична для західного світогляду і напрочуд плідна та естетично повноцінна, на протипагу до соціалістичного реалізму, художня тенденція, як “нова фольклорна хвиля”». [13, с.20].

Вартими значної уваги стала стаття Остапа Майчика, в якій він освітив індивідуальні риси хорової творчості М. Скорика на «мікро- і макрорівнях» через жанрово-тембральну семантику: «Хорова творчість Мирослава Скорика складає значну частину його композиторського доробку і позначена помітною індивідуальною своєрідністю з точки зору жанрових засад. Композитор реалізував свої творчі інтенції в багатьох різновидах хорової музики, привнісши в них власне трактування, зумовлене символікою образності, стильовими орієнтирами, специфікою виконавських складів і жанрових ознак.» [19, с.58].

У дослідженні, яке викладено у дисертації В. Данилець, вона вирізняє композиторські та виконавські аспекти у стилізації гуцульського фольклору в українській музиці кінця ХІХ - початку ХХ століття.

“У творах цих митців архаїчні структури гуцульського фольклору переосмислені у новому естетично-стильовому, семантичному та жанровому форматі, що підтверджує самотність та неповторність народного першоджерела, здатність його тем та образів до майстерних стилізацій у межах композиторського фольклоризму.” [6, с.7].

“Використання гуцульських архаїчних структур на прикладі композиторської творчості вказаних митців вказує на урізноманітнення семантичної, художньо-образної та технічно-виразової компонент музичних творів. Унікальність та своєрідність ознак гуцульського фольклору, таких як – гостра ритміка, генамісотонічний лад, специфічна інтонаційність, жанрове багатоманіття, рясна мелізматика та орнаментика, імпровізаційний та варіантно-варіаційний принципи розвитку музичної тканини, значною мірою простежуються в органічному мистецькому симбіозі із композиційними техніками модерну, що визначали художньо-естетичні параметри музичного мистецтва ХХ століття і були яскраво втілені в національній музичній мові другої половини ХХ – початку ХХІ століття.” - означила музикознавиця творчість М. Скорика, Л. Дичко, А. Кос-Анатольського та інших. [6, с.14].

Вона підкреслює, що: “Значним мистецьким явищем другої половини ХХ століття є виконавський фольклоризм, а його стильова парадигма репрезентує мистецький симбіоз музичних засобів та технічно-виконавських прийомів автентичного фольклору із сучасними принципами професійного музичного мистецтва України.”[6, с.14].

У статті “М. Скорик – Мойсей української музики” , О. Волох характеризує постать композитора та його творчий шлях на різних етапах. Кантата “Весна” відноситься до раннього періоду творчості: “Незважаючи на те, що кантата не виходила за усталені жанрові рамки, музичний зміст твору свідчив про те, що її автор володів значним професіоналізмом. Для кантати передусім була характерною притаманна Скорикові природність музичного висловлювання. Це, мабуть, стало очевидним завдяки цілковитому емоційному та змістовному збігові музичної та поетичної образності у розглядуваному творі. Тонке прочитання сповнених глибокої музикальності віршів Івана Франка – справа не легка; тим складнішою виявилася вона, коли композитор обрав для твору різні за емоційним строєм поезії – від грайливої веснянки “Гріє сонечко” до патетичного монолога “Земле моя”, показавши через них художню неосяжність франківського слова.” [4, с.134].

Кантата слугувала для М.Скорика точкою відліку у створенні творів великої форми, тому: “Кантата “Весна” виявила ще одну рису композиторського почерку М. Скорика – лаконічність і водночас змістову ємкість висловлювання. Відчувалося, що автор прагне подолати композиційні (формальні) стереотипи через індивідуальну якість тематичного матеріалу, тобто постійно шукає найточніші інтонації для створення музичних образів. Інакше кажучи, перша велика праця композитора виявляє авторський пошук у головному – у створенні власного тематичного мислення.” [4, с.135].

Стаття співавторства музикознавців В. Андрущенко, Л. Кияновської, В. Федоришин досліджує філософсько-естетичні виміри вітаїзму. В роботі відзначається: “Яскравим прикладом інтерпретації філософсько-естетичних засад вітаїзму в творчості Скорика стає вже один з ранніх його опусів —

кантата «Весна» на вірші Івана Франка, якою він завершував навчання на композиторському факультеті Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка у 1960 р. «Нова фольклорна хвиля», до якої згодом митець так інтенсивно долучився, лише зароджувалась, і все ж у цьому п'ятичастинному циклі для хору, солістів і оркестру юний випускник вже прозріло накреслив основні естетичні принципи нового художнього напрямку.»[1, с.51].

Музикознавці дійшли висновку, що “Естетико-філософські засади вітаїзму — синергетичність художнього концепту, гармонійна співвіднесеність протилежних полюсів, життєствердність вітальної стихії його музики у різних іпостасях, синтез різнорівневих історичних, національних, стильових елементів з домінуванням національно зорієнтованих констант — перевтілюються в його творчості зі свободою і природністю «м'ятежного генія».”[1, с.56].

Христина Тарасівна Казимирів, у 2019 році, в своїй статті “ Земля у своїй поетичній міфотворчості Івана Франка та її музичних інтерпретаціях”, дослідила образну сферу кантати “ Весна” через компартивний аналіз. І таким чином, виявила, що “Іван Франко трактує міфологему Землі в образах Всеплодющої матері, Матері і Народу, який чекає Орача, в чому проявляється національна космологія. Такий підхід отримує відображення в українській музичній культурі, зокрема у творах М. Скорика й В. Камінського.”[9, с.272].

Т. Кумеда в своїх дослідженнях охарактеризувала творчу особистість М. Скорика, і дійшла висновку: «В музиці М.Скорика переважає та сфера почуттів, асоціацій і образів, яка має здебільшого свій конкретний прототип, вона, на перший погляд, цілком земна, більше того – вона виключно вбирає в себе не лише фольклорні, національно-своєрідні елементи, але й так званий “вуличний”, пластю. А до того ж додається і переосмислення як барокових, так і класичних, і романтичних “знаків доби”, а також всіх інших, породжених багатю і суперечливою художньою практикою ХХ століття, - аж до авангарду. Проте за цією видимою, позірною “конвенційністю” інтонаційно-жанрових джерел, безкінечною трансформацією загальновідомого, зіткнення постає ідея всезагального». [17, с.11]

1.2 Жанрово-стильові особливості композиторської діяльності М. Скорика. Митець має особливу роль в розвитку класичної музики України. Мирослав Скорик — український композитор, твори якого віддзеркалюють багатогранність української культури і мистецтва. Завдяки його особливому поєднанню національних мотивів з сучасними музичними течіями, характерними для XXI століття, його внесок у розвиток вітчизняної класичної музики надзвичайно суттєвий. Ще за часів свого життя, композитор здобув визнання у музично-культурному просторі, не лише в рідній країні, а і за її межами.

Прослідкувавши мистецьку еволюцію Мирослава Скорика, від ранніх років до сучасності, можемо побачити насичений шлях від формування, власного, унікального стилю до апофеозу в сучасній музичній сцені. Музичний шлях творця почався з раннього відчуття мелодики та ритмів властивим українському фольклору. Його музичні твори з часом перетворюються на неперевершене вміння поєднувати традиційне з сучасним. Власне, пройшовши шлях від класичної музичної освіти до створення власного стилю, Скорик зміг відкрити нові грані в музичному просторі, показавши нові грані українського композиторства.

Національна ідентичність відбивається у музику Мирослава Михайловича, а саме через використання унікальних українських музичних мотивів, етнічних ритмів та мелодій. Він не лише модулює, а й переосмислює традиційні елементи фольклору задля створення новаторського, що глибоко занурює у дух нації та сприяє збереженню та підсиленню національної ідентичності.

У своїй статті “Жанрові особливості хорових творів М.Скорика” А.Терещук робить висновок: “Хорова творчість М. Скорика позначена індивідуальною своєрідністю з точки зору жанрових засад. Композитор реалізує свій творчий потенціал в багатьох різновидах хорової музики, додавши в них своє трактування, зумовлене стильовими особливостями, специфікою

виконавських складів та жанрів. Але найголовніше це була здатність митця перебувати в постійному пошуку, шукати та знаходити можливості самореалізації, творити свій музичний світ, спрямований до людської душі.”[28, с.19].

Звертаючись до оперного жанру митець переосмислив класичні оперні традиції та адаптував їх до сучасного музичного контексту. Мирослав Скорик об’єднує класичну оперу з сучасними музичним течіями, що сприяє вражаючій оригінальності з глибиною вираження. Його опери розкривають багатогаровість українського мистецтва, зберігаючи класичну грандіозність та емоційну потужність.

Творець звертався і до балетної естетики, і вплинув, як композитор, на сучасну балетну музику. Проаналізувавши балетну спадщину композитора, можу відзначити, що музика пронизана виразними та витонченими образами, що ідеально резонують з естетикою сучасного балету.

У фортепіанній творчості композитор поєднав віртуозність з поетичністю. Складність фортепіанних творів і емоційне навантаження привертає увагу багатьох слухачів. Саме у фортепіанній музиці, Скорик, ярко віддзеркалив гуцульський фольклор.

Без уваги композитора не залишилась і естрадна українська пісня. Спадщина української естрадної пісні надихає, і у сьогоднішні кожному не байдужого слухача.

Мирослав Скорик зробив великий внесок і в український кінематограф. Його музика додає емоційну глибину та атмосферність до фільмів різних жанрів, збагачуючи їхню сюжетну складність та емоційну напруженість. Мирослав Скорик успішно поєднує класичну музику з джазовими імпульсами, створюючи унікальні композиції, які відзначаються своєрідним звучанням та глибиною виразу.

Його твори збагачують музичний світ новаторськими ідеями та оригінальними звуковими рішеннями, що додає їм вишуканості та емоційної насиченості.

РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ КАНТАТИ «ВЕСНА»

М.СКОРИКА

2.1. Образно-семантичні засади твору

Мирослав Скорик - український композитор з неповторним особистим стилем письма. Його тонке розуміння української мелодики, досконале розуміння класичної та неокласичної гармонічної палітри, змістовно відображається в творі. Хоча кантата “Весна”, є твором раннього періоду творчості композитора, він вже відображає його індивідуальний неповторний стиль, що робить кантату унікальною серед хорової спадщини.

“Твір написаний у класичній п’ятичастинній програмній структурі, яка має об’єднуючу тематичну лінію пробудження українського народу часів «відлиги». Кожна частина має своєрідну контрастну побудову, у якій є «лейтгармонічні» і ладо-тональні зв’язки між частинами. ... Беручи це до уваги, можна підкреслити значимість *C dur* як образу веснянковості і надії, і *c moll* як образу зимової люті і пригнічення всього живого. Сецесійні аспекти в образній поезії зумовлені характерною орнаментикою мелодичних структур. Текст насичений прихованою гармонічною символікою, що виражається через складну акордову навантаженість і часту ладо-тональну зміну. Семантичне значення поетичних текстів І. Франка слугує утворенню полістилістичного музичного пласту. Провідними виразово-структурними лейтмотивними елементами стали: акорди з додатковими тонами (особливо секундакорд у різних проявах), терцієвий виклад хорових партій та варіантність викладу тематичного матеріалу.” [20, с. 195].

Г. Плечелюк пише у своїй статті, що ідея переродження народу має основотворчу роль, що саме “в образі ниви як смислової одиниці заковано українську націю” [23, с.57].

У вступі кантати розгортається картина пригнобленого народу за допомогою важких акордів, і різких динамічних змін. Протиставлення зимової бурі і знесилоного народу, в якого залишається вогник надії на “весну”

передається через чергування однойменних та паралельних тональностей, яке стало основою теми боротьби.

В подальшому розгортанні твору нам зустрічаються образ першої весняної грози, як передвісника трансформації. В Третій частині створюється симбіоз між двома, різними за характером, темами. Цей симбіоз висвітлила Христина Тарасівна: “При переході з хліборобського пласту сенсів на філософсько-соціальний, орачі розуміються як суспільні пасіонарії, що стають в авангарді змін, а Земля уособлює український народ, який має сприйняти і зростити в собі нову ідею про свою нову Україну. Особливо головний сенс акцентується композитором наприкінці частини ефектом дзвонів і кластерністю.”[9, с.270].

У фіналі кантати вагоме значення має образ “Землі”. Вона “тракується як мати, що може дати все – і «сили», і «теплоти», і «огню», і «ясність думкам»”[9,с.270]. Створюється гімнічний характер прославлення рідної землі, саме так і закінчується кантата “Весна”.

2.2. Особливості виконавського втілення твору хормейстером.

Виходячи з записів самого композитора перше виконання твору відбулось студентським складом Львівської державної консерваторії ім. М.Лисинка у 1960 році під керівництвом Колесси.

За словами композитора: *“На четвертому курсі я учився композиції у А. Солтиса. Треба було писати дипломну працю, і я знайшов влучну ідею. У 1956 році помпезно відзначали 100-ліття від дня народження Івана Франка. Я прочитав його вірші, і в мене виникла ідея написати кантату – цикл із п’яти віршів під загальною назвою «Весна». Вірші Франка при певній кострубатості мови мають, безперечно, цікавий образний потенціал. Кантата мала бути в галицьких традиціях, що мені вдалося, Водночас я старався привнести більш складні і гострі інтонації й гармонії. Так, в першій частині «Дивувалася зима» я ужив в середині досить складні акорди і інтонації, незвичайні для хору. Більше мені вдалося друга частина «Гримить», де були цікаві імітації грому в*

хорі і в оркестрі, несподівані, як при бурі, модуляційні зміни. Я боявся цензури у цьому вірші: слова Франка «Мільйони чекають щасливої зміни», могли зрозуміти надто буквально. У третій частині «Гріє сонечко» мені вдалося передати загальний колорит весни, із цікавим п'ятидольним метром, із речитативними закличними вставками, які підготують фінал. Слабкішою стала 4-а частина «Розвивайся, зелена діброво», хоча вона написана у формі тритемної фуги, що всім дуже подобалося. ... Надто плакатним і «революційним» вийшов фінал «Земле моя», хоча початок із соло баритона й репліками хору був непоганий. При всіх недоліках, цей твір був співзвучним до тих часу і місця. Я дістав повну підтримку від керівництва консерваторії. Колесса особисто взявся підготувати мою дипломну роботу, працював з оркестром і хором консерваторії, так що фактично весь колектив був втягнений в процес підготовки. Колесса також проходив мою кантату зі студентами в класі хорового диригування. ... Прийшов час державних іспитів. Голоувати у державній комісії приїхав професор Московської консерваторії Рогаль-Левицький, відомий своїм багатотомною працею з оркестровки. Успіх кантати «Весна» був надзвичайний, першим моїм концертом диригував Колесса, на другому, коли тримали іспит мої колеги по курсу, студенти класу хорового диригування, вони поділилися частинами. Це були Базів, Жук, Сенишин і Чуба.» [30].

Одним з яскравих виконань кантати “Весна” було у 1969 році, хоровою капелюю “Трембіта”, під керівництвом В.Пекар. Володимир Павлович був головним диригентом та художнім керівником хорової капели “Трембіта” в період з 1967 по 1987 рік.

Розглядаючи аспекти виконання кантати диригентом і аналізуючи шляхи досягнення найякіснішого виконання хором можемо розкрити наступні поради і визначити, де саме краще акцентувати увагу при роботі над твором.

Виконання творів великих форм, зокрема кантат, вимагає від диригента оркестру, хормейстера та виконавців значної професійної підготовки. Усі учасники залучені до виконання, мають розуміти драматургію і вміти вірно

виконувати настанови диригента задля найкращого загального результату. Окремо, необхідно звернути увагу, що не дивлячись на те, що кожна з п'яти частин має свою власну головну думку, вся кантата пронизана наскрізною темою “весни народу” - це і є об'єднуючою ідеєю кантати “Весна” Мирослава Скорика. Звертаючи на це увагу диригентові необхідно виявити шляхи музичного розвитку, виокремити часткові та загальну кульмінації, і окреслити роль кожної окремої частини у загальному баченні драматургії кантати.

Перед початком роботи над твором хормейстер має дослідити твір та його історію, і спираючись на свої висновки укомплектувати відповідний хоровий склад. Важливу роль має комплектація кожної хорової партії окремо. Проаналізувавши твір з цього питання, зазначаю важливість виконання кантати “Весна” саме професійним складом колективу. Але на противагу попередньому висновку, виконання студентським складом є дуже корисним з погляду напрацювання вокально-хорових навичок здобувачами освіти. Кантата має ряд вокально-хорових складнощів для подолання яких необхідна база професійних вокальних навичок. Для кращої обертової злагодженості, необхідна комплектація не менше 4 осіб у кожній хоровій партії. Але важливішу роль має не кількість співаків, а їх вокальні данні. Якщо притримуватись умовному правилу “динамічної піраміди”, буде доречно скорегувати комплектацію саме з динамічного аспекту (балансу сили звучання між партіями в однакових умовах). Це необхідно створити задля подальшого можливого уникнення штучного ансамблю. Не менш важливе питання звукового балансу є співвідношення оркестру та хору. Найчастішою проблемою є незбалансованість, коли оркестр звучанням “перекриває” хорову партію. В сучасних умовах, під час концертного виконання, цю проблему можна вирішити технічним методом, за допомогою звукорежисера.

Партитура кантати “Весна” гармонійно насичена, має великий динамічний діапазон і метро-ритмічну різноманітність. В роботі, треба збалансувати всі аспекти музичної виразності, за допомогою об'єднуючої мети - передати тему та ідею кожної з частини та кантати в цілому.

Працюючи над твором необхідно приділяти значну увагу фразуванню, артикуляції та метро-ритмічному ансамблю відштовхуючись від тексту і його значення. Саме тому, диригент має гарно володіти мануальною технікою. Протягом усієї кантати, музичний текст потребує володіння диригентом таких мануальних навиків, як: вірний ауфтакт, чіткі покази “вступ” і “зняття”, використання різнохарактерних жестів у різній динаміці, зміна темпу, часта зміна складних розмірів, проведення тем у поліфонічній фактурі, передачі гнучкої динаміки, фразування, логічний показ агогіки тощо. Крім цього керівникові необхідно: мати вольовий характер, вміти проявляти відповідні емоції, володіти концентрацією і витримкою, бути гарним оратором та мати виразну міміку, щоб правильно донести інформацію і вимоги до артистів хору чи оркестру. Перелічені аспекти допоможуть диригентові і виконавцям досягти загальної мети - виконанню найліпшої інтерпретації кантати “Весна” Мирослава Скорика.

Вступ кантати збагачений темами і лейтмотивами, які будуть простежуватись протягом усього твору. Тут є тема “зими” і “весни”, що передається різними групами інструментів оркестру. Вступна частина є імпульсом для подальшого музичного розвитку усього твору, тому диригентові необхідно створити необхідний для цього жест і характер: чіткий показ, що відповідає нюансам партитури.

Перша частина кантати - “Дивувалась зима” - має змалювати картину зустрічі зими з ранньою весною. В цій частині хор виступає оповідачем і передає епічний характер підтексту, відтворюючи актуальні історичні проблеми того часу через образи природи.

Г. Плечелюк у своїй роботі характеризує цей номер так: “Уже в початкових рядках поет і композитор показують нездоланність **новопереродженої землі-України**: озеленіла та уквітчана, вона переборола холод ярма, насилля і наруги. Застосовано хоровий діалог, в якому основну мелодичну лінію виконує жіноча група, а відповідь-відлуння на повторюваній примі – партія чоловіча. Голоси, злиті в єдину мелодико-гармонічну фактуру,

рухаючись звукорядом угору, досягають динамічної (f) та інтонаційної вершин.”[23, с.57].

В цій частині доречно звернути увагу на мажоро-мінорні співставлення. Саме ці ладо-тональні зміни підсилюють текст і головну тему частини - перемовини Весни з Зимою. Починається частина з оркестрового вступу в темпі *allegretto* та розмірі 6/8 з зміною на 9/8, що вимагає від виконавців дрібної техніки та дотримання метро-ритмічної пульсації. Диригентові необхідно забезпечити виконавців чітким та зрозумілим показом кожної долі та утримувати вірний темп. Жест диригента, має відповідати зміні на дводольний чи тридольний розмір. Подальший вступ (1 ц) Соло Сопрано з питальними інтонаціями і відповіддю хором зі словами “Дивувалась зима” передає слухачеві сенс, про що буде розповідатись в цій частині. Тут буде доречно не використовувати гучних нюансів, як і прописано в партитурі: соло сопрано *p* з невеликим *cresc.* , вступ хору *mf*. Далі у другій цифрі диригентові потрібно показати переклички між жіночим та чоловічим складом. Середина твору має контрастний за характером виклад на слова “І дунула на них”. Створюється атмосфера нагнітання, оркестр виконує роль хуртовини, а хор має розвинути поступово динаміку (*p - ff*) до кульмінації на словах “сніг метати на них”. Тут увага диригента має бути звернена на оркестр, а особливо уважно необхідно звернутись до груп мідно-духових та ударних інструментів. Оркестр виконує акценти в нюансі *ff*, коли в цей час хорові партії виконують мелодичну лінію зі скачками пов’язаних з зміною регістру. Це має звернути увагу диригента, а саме, опрацювати цей матеріал з партіями сопрано і тенора. Рекомендується виконати мелодичну лінію зв’язно на одному диханні та зробити фразування з наголосом на слово “них”. Щодо технічних складнощів виконання диригентом, саме в такті 48, краще продублювати кожну восьму тривалість, тому схема може бути як 6/4. Далі оркестрова партія повинна передати картину зимової бурі. В одній групі оркестру виклад матеріалу тридцять другими тривалостями, що є складністю виконання при швидкому темпі, а інша група, паралельно, має акордовий виклад, який перегукується з соло партії тенора, альту та сопрано.

Диригентові необхідно втримати темп і не дати іншим виконавцям прискорити його, або навпаки заповільнити його за власним бажанням. Тільки з вказаного композитором місця, у 55 такті, необхідно потроху заповільнити (*poco a poco stringendo*) до вступу хором tutti “і найдужче над тим”.

Заповільнення або прискорення має відбуватися лише за вказівкою диригента, в свою чергу він має оцінити всі фактори і потім вимагати виконання. Керівникові слід брати до уваги технічні навички виконавців, вокальні навички артистів хору, їх стан здоров'я і ступінь втомленості, також доречно буде дослідити акустичні умови при виконанні на публіці. Всі перелічені фактори допоможуть зрозуміти як найкраще виконати прискорення або заповільнення для доречного звучання в творі.

Закінчується перша частина кантати у початковому темпі (5 ц), на матеріалі, з якого починався твір, таким чином замикаючи коло. Хорове *tutti* з нюансу *f* розвивається динамічно до кульмінації “в неї сили нема”. Як і в раніше зазначеному 55 такті, в цій кульмінації (63 т.) також буде логічно продублювати останню восьму, з виконанням *rit*. Це допоможе досягненню якісного ритмічного ансамблю. В 63 такті, у партіях сопрано та басу, є скачок пов'язаний зі зміною регістру, що є складним для виконання, особливо виконання сопрано зм.4 вгору. При роботі з хором опрацюванню інтонаційних складнощів має виділитись окремий час, щоб їх подолати, хормейстеру варто забезпечити хористів однаковим уявленням щодо інтонування.

Закінчується частина кантати “Дивувалась зима” на матеріалі вступу, проводячи ті теми, які звучали протягом твору, і зустрічаються в наступних частинах кантати “Вена”.

Звертаючись знов до нарисів Ганни Плечелюк виділимо її характеристику Другої частини: “У другій частині “Гримить” запрограмовано ідею очікування нового життя, щасливого мирного майбутнього, добрих плодів після сходження благодатної зливи на українську землю. Музичне висловлювання має урочистий характер, швидкий темп, тут відзначимо акцентовані акордові нашарування, почергові імпульсивні стрибки голосів на ч 4 (імітування грому),

від активних на початку твору (f) до поступово затихаючих у фіналі (pp), чіткий ритмічний рисунок (хід рівними четвертними) в штриху *non legato*.”[23, с.57].

Починається частина з різкого оркестрового вступу в темпі *Allegro moderato; Maestoso*, що разом з акцентованими ритмічними фігурами, додає поривчастий характер. Тут диригентові необхідно використати енергійний, різкий рух, для показу відповідних ритмічних фігур, звертаючись до міднодухових та ударних інструментів. На цій емоційно налаштованій хвилі вступає хор, по черговою кожною партією. При виконанні твору хормейстером, кожен вступ партій готується доречним гарним ауфтактом. В’ялий або надто широкий ауфтакт завадить ансамблю. Складністю для всіх хористів буде вступ с затакту, восьмою тривалістю, зі стрибком на ч.4 вгору. Щоб подолати її достатньо заспівати на одному диханні, з гарною промовою приголосних і уявити, що нижній звук знаходиться в позиції верхнього. Тобто закличні вступи хорових партій “Гримить!” мають бути в високі позиції, при цьому особливо чітко промовляючи перший склад “гри”, перебільшуючи звучання букви “*p*”. Надалі поривчастий характер, який передається висхідними мелодичними побудовами фразується і виконуються на “опорі”, створюючи враження летючості.

При роботі над партитурою диригент звертає увагу на метро-ритмічну пульсацію твору, якими тривалостями буде відбуватись пульсація і яку схему краще обрати для твору. В другій частині змінний розмір 12/8 та 6/8, де одна доля буде вміщати три восьмих тривалостей. Виходячи з цього, схема, яку варто використовувати, це 4-дольна та 2-дольна. Але поглибившись в дослідження зазначимо, що у 42 та 45 тактах, у хоровому викладі пульсація чвертями (по дві восьмій на кожную), а в оркестрових групах залишається по три восьмих на долю, тому тактування за 4-дольною схемою треба замінити на 2/2.

Кульмінація другої частини кантати “Гримить!” припадає на (6 ц) слова: “Що людськість, мов красна весна, обновить...”. Після якої, по чергові закличні інтонації “гримить!”, в контрастній початку динаміці *p*, створює враження відлуння. Змальовуючи цю стихійну картину в часопросторі, диригент-

хормейстер розраховує динамічні можливості колективу, і відштовхуючись від них корегує динамічний план твору. Це допоможе у виконанні зберегти гнучку динаміку, яка відповідає характеру і сенсу твору.

Обрана композитором тональність *E dur* і велика кількість альтерацій вказує на напруження і конфліктність гармонії. Підсилюючи настрій твору такою гармонійною мовою, створюються інтонаційні складнощі. Хормейстеру варто провести кропітку роботу над інтонаційним ансамблем, і вивірити всі нюанси на які слід звернути увагу кожному з хористів.

Оркестрова партія на початку Третьої частини кантати створює атмосферу спокою після тривалої негоди. Мелодика і гармонічний виклад допомагають уявити, як після суворої бурі, грому та зливи, чорні хмари віддаляються і поміж них пробиваються перші промінці сонця, пташки здіймаються в небо і сповіщають всіх про кінець негоди. Саме такий характер диригентові допоможе досягти легкий та чіткий кистьовий жест, а м'якою кистю можна краще передати триольність.

Як продовжується Третя частина кантати “Гріє сонечко” гарно описує у своїй статті Г.Плечелюк: “Подальший розвиток здійснюється в душі народної пісні – композитор проводить веснянкову тему в сопрано, на затриманому, динамічно сфільованому звуці котрого побудована тема альтя. Дівоча кантилена переходить у пристрасне соло баритона “Встань, орачу, встань”, продубльоване, як стверджувальне відлуння, жіночою групою.” [23, с.58]. Проаналізувавши саме виконавський аспект, виділимо те що потребує більшої уваги хормейстера при роботі чи виконанні цього номеру.

По-перше, звернемось до мануальних вимог диригування. Твір написаний з змінним розміром 5/4, 6/4 та 4/4 (вступ – рефрен – 1 епізод, до 35 т.) далі 5/8, 3/4, 6/4, 5/4, 4/4, 2/4 (програш – рефрен – розробковий розділ – 2 епізод. до 106 т., 9 ц), і рефрен (кода) - 3/2, без зміну розміру до кінця твору. Тепер розглянемо більш детально кожен частину твору. Початок твору в повільному темпі *Andante*, тому варто диригувати 5-дольною схемою (2+3). Вступ партії сопрано (1 ц) “Гріє сонечко” в нюансі *p*, вимагає від диригента м'якого жесту

legato. Зі вступом партії альту, треба розмежувати функції рук. При роботі над проведенням теми кожної партії у рефрені, звернути увагу на їх самостійність. Характерна мелодичній побудові кантілена має відобразитись в більш горизонтальних рухах хормейстера. І не варто залишати без уваги голосоведення і динамічні особливості. Наприклад, в партії сопрано часто зустрічаються затримані ноти цілими тривалостями, щоб відбувся динамічний розвиток необхідно філювати звук показом рук, таким чином дати змогу партії альтів провести свою тему, не «перекрикуючи» витриману ноту сопрано. З соло баритону (3 ц) варто виокремити саме сольну партію, а хор повинен мати роль відповідача, який вторить солісту. Завершення соло «вже пройшла зима!» на *Cis* акорді, в партії баритона до дієз першої октави з ферматою. Важливо для диригента в цей момент, звернути увагу на синхронне завершення звучання всіма групами виконавців. І далі забезпечити ауфтактом та одночасний вступ у розмірі 5/8 (2+3), більш рухливо (*più mosso*). Для досягнення кульмінації в нюансі *ff*, диригентові слід заздалегідь попіклуватись про розвиток, тому з (8 ц) «З трепетом любові» краще стримати амплітуду рухів і поступово розширювати, щоб досягти бажаного кульмінаційного ефекту «кров'ю теплою» (100 т.). Кода написана в маршовому характері – *Marciale* – з розміром 3/2, де наголос буде зміщатись переважно на 2 долю. У 131 такті варто продублювати кожну чверть за допомогою 6-дольної схеми.

По-друге, в частині кантати «Гріє сонечко» спостерігається зміна темпу та характеру. Для досягнення органічної зміни виконавці мають дуже уважно стежити за диригентськими вказівками, натомість у диригента стоїть завдання застосувати ауфтаки які відповідають темпу і характеру музичного матеріалу.

Урочистий характер коди має гармонічний виклад, який в поступовому розвитку підсилюється збільшенням альтерації, посиленням динаміки до фіналу. Ритмічна мова коди збагачена пунктиром на першу долю. Поступовий розвиток призводить до збільшення тривалостей (11 ц), і ритмічний малюнок відбувається вже половинними і цілими тривалостями з використанням міжтактових синкоп. «На пухку землю, на живу ріллю впадуть сімена думки

вашої!» - композитор не дарма підкреслює саме ці слова. Він акцентував увагу, збільшуючи напругу, саме на останні словах «сімена думки вашої!», тут композитор використовує складні акорди, а також застосовує кластер на третю долю передостаннього такту.

Четверту частину авторка Г.Плечелюк характеризує у своїй статті, саме так: “Митець минає використані поетом слова “лозо, борзо” та у формі чотириголосної фуги проводить тему, мелодика котрої характерна для народних дум, балад. Поступово збільшуючи динаміку (з *p* до *ff*), ускладнюючи інтонаційне зерно теми, М. Скорик зображає процес переродження природи, алегорично зіставленої з пригніченою нацією “Оживає помертвіла природа наново. / Оживає, розриває пута зимовії”. В іншій мелодико-ритмічній побудові фуги, проте, залишаючись у тому ж народно-пісенному дусі, розвивається веснянкова тема замовляння поета “Зеленійся, рідне поле, / Українська ниво! / Підоймися, колосися, / Достигай щасливо!”[23, с.58].

На основі даного дослідження, визначимо на що слід звернути увагу хормейстеру-диригенту в роботі. Четверта частина “Розвивайся зелена діброво!”, у контексті всієї кантати “Весна”, має відділяючу її від інших частин самотність. Так чином, можемо визначити, що лише четверта частина написана у формі фуги з трьома темами, як зазначав сам композитор. Її наскрізний поступовий розвиток, створює передчуття бунту, і вже під кінець на словах “Щасливо достигай!” стверджується рішучість до боротьби та готовність діяти.

Одною із задач для диригента, при роботі над цією частиною буде забезпечити статичність темпу. Твір має єдиний темп без відхилень і зміни - *Andante moderato*, і має незмінний розмір 4/4. Диригуючи 4-дольну схему варто слідкувати щоб не відбувалось скорочення 2-ї та 4-ї долей. Забезпечити виконавців стабільним метром, є основною вимогою для керівника.

Особливістю цього твору, яка вирізняє його поміж інших частин, це дублювання хорової та оркестрової партій. Найвищою формою майстерності можна вважати унісон, тому в такому випадку значну увагу приділяють саме

унісонному ансамблю. Також, в такій формі викладення музичного матеріалу, буде складністю в роботі, доведення до ідеалу ритмічний ансамбль, особливо між партіями хору та оркестру.

Частина доволі складна для диригування, де зустрічаються пунктирний ритм, синкопи внутрішньотактові та міжтактові, потреба в виконанні дрібних тривалостей та розпіву складів, затримані ноти. Основотворчими у виконанні є важливість ауфтактів для вступу та зняття, і саме головне зрозуміле проведення кожної теми і протискладення. Всі ці аспекти потребують детального опрацювання через осмислення драматургії твору.

До особливостей виконання цієї частини віднесемо складність голосоведення. Теми фуґи у своїй побудові мають багато стрибків більше кварта. Початок твору, перша експозиція теми, вже розпочинається з стрибку на кварту вгору (*h – e*) в партії басу. І далі протягом декількох тактів тема виходить в високу теситуру. В роботі варто взяти на це увагу і забезпечити кантиленність при виконанні, використовуючи ланцюгове дихання. За таким принципом експозиція теми проходить в кожній партії.

Складна гармонійна мова забезпечує напругу і підсилює драматургію, але викликає ряд інтонаційних складнощів. Стрибки з застосуванням альтерації мають виконуватись інтонаційно вірно відштовхуючись від загальних правил, а розуміння вірності інтонування забезпечує хормейстер при репетиційній роботі. Ладо-гармонічні зв'язки мають відчуватися всіма хористами однаково, щоб забезпечити гарну поліфонічну мову. Особливу увагу слід приділити розробковій частині (4 ц), де відбувається ряд відхилень в інші тональності. Порадою, щодо інтонування, для артистів хору можна окреслити як загальнохорове виконання в високій позиції з відчуттям тенденції до підвищення.

Виходячи з висновків про голосоведення та гармонійну мову виділимо такі вокальні складнощі: виконання стрибків пов'язаних з зміною регістру, тривале виконання в високій теситурі, розпів окремих складів, виконання дрібних ритмічних фігур і т. інше.

При виконанні особливої уваги слід приділяти і фразуванню, яке має бути забезпеченом якісним ланцюговим диханням. Не варто забувати про важливість “пружного” дихання не тільки при гучній динаміці, але при виконанні *piano*. Спів на тихих нюансах відбувається з диханням, як і при гучних динамічних відтінках. Правильне дихання забезпечить і непримітний міжрегістровий перехід, що часто зустрічається в четвертій частині кантати далі в п’ятій. Якщо хористи мають однаковий навик техніки вдиху та видиху, то не буде проблем з ансамблем вступу.

Поліфонічний виклад у формі фуґи передбачає текстове різночитання. В зв’язку з цим виникають складнощі у виконанні. Щоб забезпечити зрозумілий для слухача літературний текст, доречно провести аналіз щодо важливості слова, де варто виділити ту або іншу партію, провести виразніше підголосок або виділити конкретне слово. На ряду з загально прийнятими нормами виконання фуґи, в даному творі слід приділити увагу і другорядним проведенням партії. Наприклад, при вступі у 7 такті партії тенора, не слід втрачати увагу до басу. В першій темі композитор особливо виділяє слово “розвивайся”, що виражається гармонійною мовою, способом голосоведення. Таким чином митець створює враження переплітання партій між собою. В момент вступу партії альту, в тенорі та басу синкопа, з тими ж словами “розвивайся”, так створюється протидія і в подальшому розгортанні музичного матеріалу. Прослідкувавши далі, виділимо одночасне проведення різних тем в партіях тенора і басу зі слів “Оживає помертвіла природа” (3 ц). Так як експозиція першої теми відбулась вже раніше у всіх партіях хору (з третьої цифри вона викладається в партії тенора вже з іншими словами), то варто виділити більш виразне проведення другої теми партією басу. Характерна баладовість викладу, змінюється більш світлою темою “Зеленійся рідне поле”. Притаманний першій темі виклад чвертями, змінюється спочатку появою в другій темі пунктиру, і вже в третій темі тривалості подрібнюються і тема викладається переважно восьмими, що є рисою веснянок. Хоча темп твору не змінюється, завдяки подрібненню тривалостей виникає відчуття руху і

схвильованості. Для передання всіх технічних нюансів, диригентові слід застосувати більш дрібну мануальну техніку в проведенні третьої теми “Зеленійся рідне поле”, спочатку використовувати тільки кистьовий жест, і поступово, з розгортанням матеріалу, і посиленням динаміки можна задіяти більш крупніші жести.

“У п’ятій частині “Земле моя” з українських уст звучить пристрасна мольба-прохання до землі-матері подарувати зернинку тієї безмежної сили, з якої здатна щовесни оновлюватися і народжувати нові плоди.” [23, с. 60]. Саме осмисливши цей глибокий сенс і драматургію, диригент готує колектив до роботи на твором. Не осмислена праця над твором призводить до “сухого” або “пустого” виконання, що в подальшому викличе багато перешкод у подоланні складнощів. Емоційний налаштування артистів впливає на музичну інтерпретацію. Від розуміння загальної драматургії залежить нюансування, агогіка та інтерпретація літературного тексту.

Вказаний в партитурі темп *Largo* і розмір 2/2 зумовлює використання більш широкого, але горизонтального жесту диригента. За активним відповідним ауфтактом слідує акорд оркестрового вступу. Початок *sf*, з акорду *c moll* та фермата, вбирає в себе відповідальність за подальше розгортання музики. Підійшовши відповідально до першого такту диригент створює підґрунтя для фіналу кантати “Весна”.

За коротким, але значущим вступом слідує: “Декламаційна арія-сповідь доручена соло баритона (активний стрибок на ч4 у першій долі такту виділяє звернення “земле”) з драматичним дублюванням, а згодом і розширеним викладом теми у хорі.”[23, с.60]. Заклики солісту в нюансі форте, підтверджує хор, повторюючи та імітуючи його партію. При диригуванні, виділивши цей аспект, більш конкретними ауфтактами виділяється соло від хорової, та від оркестрової партії. Необхідно уявно розмежувати різні площини для показу відповідній партії. Жест має відповідати і кількості виконавців, і їх значенню в контексті музичного матеріалу. Перед кожним вступом окремих груп виконавців або соліста, диригент-хормейстер готує їх до ауфтакту поглядом,

для забезпечення якісного ансамблю. Ауфтакт для хору виконується чітко, зрозуміло, підсилюючи мануальні жести мімікою і гарною артикуляцією тексту.

“Велике прагнення, навіть вимагання магічної сили змальоване на фінальних словах строфи у високій теситурі, на *ff*, агогічним розширенням темпу й акцентованим виділенням кожного складу “Дай і мені!”[23, с.60]. Композитор підкреслює значення тексту за допомогою *allargando*, після чого (3 ц) темп змінюється на більш збуджений (*Poco animato*). Така агогіка дає задачу диригентові втримати весь колектив, і не втратити метро-ритмічний ансамбль.

Прохання “сили” змінюється на прохання “тепла” і “чистої любові”, що підсилюється в соло баритона гучною динамікою та низхідним триольним ходом у високій теситурі (соль-мі першої, соль малої октав) та оркестром який імітує мелодичний зворот триолями в 33 такті. Далі, в останній частині фіналу, цей лейтмотив буде зустрічатись вже в іншому характері. У відповідь лунає хорова партія , вже на нюанс тихіше (*mf*) поступово затихаючи і заповільнюючись до кінця фрази (38 такт). Для підсилення сенсу митець не лише дублює слова “чисту любов” та застосовує контрастну динаміку, він застосовує складну ритмічну побудову в партії хору. Така музична мова створює атмосферу тепла, і ціллю керівника є донести її до виконавців, які в свою чергу мають віддзеркалити її слухачам.

Заповільнення у 37 такті, після зняття хору диригентом, змінюється акцентованими триолями, на пожвавлений темп (*animando*), варто застосувати більш емоційний, схвильований рух. Оркестрові пасажі підготовлюють вступ чоловічого хору вже з більшим наступом (4 ц) «Дай і огню» в нюансі *f*, і жіночий хор вигукує, як наполягання акцентованим акордом «Дай!». Далі (5 ц) продовжується діалог між хоровими партіями. Строфу «Душі стрисать громовую дай страсть» виконує чоловічий хор, а вторить – жіночий. По такому принципу викладена і наступна строфа – «Правді служити не правду палити», але в цій строфі жіночий хор вже вступає в середині фрази чоловічого хору. Складається відчуття ніби одна партія поступово «наступає» на іншу і

випливає в загально хорове «Вічну дай страсть!», за другим разом цю фразу (60 т.) варто продублювати триолі 6-дольною схемою, з відповідним до *ff* і акцентів ауфтактом до вступу хору, заповільнюючи закінчується частина твору. Так, музичний розвиток призводить до кульмінації «що завершується нерозв'язаним затриманим акордом “Вічну дай страсть”». [23, с.60].

Першій частині твору “Земле моя” притаманний гармонійний виклад і переважає висока теситура, що при тривалому виконанні може призвести до втоми голосового апарату співаків. Опрацьовуючи матеріал першої половини твору варто застосовувати дихання за фразами. Також слід уникати частого використання твердої атаки, яку може провокувати гучна динаміка і висока теситура. Хормейстерові необхідно взяти до уваги вокальні можливості співаків і, при необхідності, підлаштувати динамічний план твору, під них, тим самим зберігши можливості голосового апарату і не втративши загальної драматургії. Якщо твір виконує професійний хор, не допускається форсування та вібрато або коливання звуку.

Контрастом до першої частини твору є друга частина, яка представляє собою картину «..грізного, маршоподібного фугато “Сили рукам дай” – до коди-апофеозу через широкі ходи довгими тривалостями, мелодичного обігравання обернень тонічного тризвуку “Пути ламать”. Композитор відтворив сенс тісної взаємодії народу та землі-держави як невід'ємної субстанції, цілюща енергія котрої спроможна переродити країну.”[23, с.60].

Для передачі цього “маршоподібного фугато” диригентові треба зібрати всю увагу виконавців, і різко змінивши амплітуду рухів, необхідно виконати дрібний, чіткий, активний ауфтакт, користуючись лише кистю та мімікою. Для того щоб відбувся якісний вступ необхідно зробити активний вдих разом з ауфтактом до кожної теми. Спочатку в партії басу, і потім в наступних партіях - тенора, альту та сопрано. Темп *Allegro*, пунктирний ритм, поліфонічний виклад та часткове дублювання хору в оркестром з тихою динамікою створюють атмосферу нагнітання, яка в розвитку призводить до *tutti* в динаміці *f* (6 ц). Все це створює враження маршу революції.

Вокально-хоровий аналіз виявив багато труднощів. По-перше, виконання теми дрібними тривалостями, при голосоведенні срибками. Для подолання цих труднощів необхідне фразування з гарним диханням “як на форте”. Спів в нюансі *p* може призвести до втрати чіткої артикуляції, особливо при виконанні пунктирних ритмічних побудов. Виразне артикулювання потрібне і в високій теситурі на *f*, щоб запобігти порушення чистоти інтонування. Щоб уникнути обтяженого звучання при тривалому виконанні на одному звуці, співати потрібно у високій позиції, застосовувати при роботі голосового апарату м'які м'язи.

Особливу увагу слід приділити фразуванню. Характерний, другій частині твору “Земле моя”, пунктирний ритм може спричинити шматування музичного тексту. Хоча музика створює враження маршової ходи, хорова партія не має втрачати *legato*. Довгі музичні фрази мають перетікати одна в іншу, поступово підсилюючись динамічно. Задача диригента допомогти і провести виконавців через всі складнощі.

З 89 такту хор переймає функцію супроводу, з остінатним виконанням “сили рукам дай”, на фоні якого проводяться почергово теми в оркестрі та окремих партіях хору. Контрастно до гармонічного хорового викладу пунктирним ритмом та чвертями, мелодична тема звучить цілими та половинними тривалостями. Спочатку проходить мелодична лінія в оркестрі, потім в партії сопрано, далі знов в оркестрі, якому відповідає чоловічий хор. І в 10 цифрі. З різкою зміною динаміки, з *f* на *p* “Дай працювати” хор у повному складі продовжує рух цілими та половинними тривалостями. Таким чином композитор готує до кульмінації (12 ц). Тут використовуються низхідні ходи по тризвуках, які викладені в хоровій та акцентовано оркестровій партіях, така форма викладу зустрічалась у вступі кантати. Фінал (13ц) є апофеозом, виразна динаміка з *ff* до *fff*, зміщення акцентів, важкі акорди в супроводі - все це ставить найяскравішу крапку в кінці цілої кантати.

Найважчими задачами диригента буде розмежувати ролі двох різних партій, пунктирну, яка виконується кистьовим жестом, і кантиленна величава,

для показу якою буде варто застосувати об'ємний рух від плеча. Також необхідне драматургічне розуміння, та втримувати статичний темп. Жест має бути лаконічним і зрозумілим, при виконанні складних побудов, націлений на наскрізний розвиток.

Висновки

Творчу особистість М. Скорика, було окреслено дослідженнями широкого кола музикознавців, які в своїх працях висвітлили його приналежність до «нової фольклорної хвилі», таким чином створивши підґрунтя для подальшого виконавського аналізу.

В творчому проєкті було обґрунтовано специфіку композиторського письма М. Скорика. Отже, можна зробити висновок, що завдяки його вмінню поєднувати різні стилі, жанри і гармонічні побудови він створив власний неповторний стиль письма. Його рішуче ставлення до змін, віддзеркалюється в його творах. Такий стиль письма зумовлений часом, історичними подіями “шістдесятих” років та місцем, в якому композитор народився, вчився та працював. Український фольклоризм, простежується наскрізною ланкою через всю його творчу спадщину. Композитор завжди йшов в ногу із часом, і виражав нові тенденції в своїх творіннях. Творча спадщина М. Скорика багатогранна, різножанрова, полістилістична та різнохарактерна. Ранній витвір композитора, кантата “Весна”, поєднав в собі класичну форму кантати, складну гармонійну мову, нові способи формоутворення. Наряду з цим твір збагачений сецесійними рисами, притаманними гуцульському колориту кінця ХІХ – початку ХХ ст. , та сучасними музичними прийомами.

У другому розділі було проаналізовано кантату «Весна», і узагальнюючи результати, слід зазначити виконавські особливості прочитання твору хормейстером.

Розуміння цілісності всієї кантати, її теми та основної думки в роботі та концертному виконанні має бути основним творчим завданням для хормейстера і хору. Прослідкувати зв’язок між частинами, виконуючи всі частини в одній вокальній манері, і дотримуючись єдиного стилю.

Концентрування уваги виконавців на диригентові, який в свою чергу має компетентно виконувати свої обов’язки. В його обов’язки входить об’єднувати індивідуальні голоси у партії, збалансувавши єдиний тембральний хоровий

звук. Розмежовувати головні і побічні ролі в партії оркестру та хору. Доцільно використовувати агогіку. Хормейстер має розуміти, що якісний ансамбль – це виявлення проблем та способів подолання часткового і загального ансамблю. Досягнення динамічного балансу використовуючи гнучку динаміку, яка сприяє формоутворенню. Хормейстер, який володіє гарним відчуттям метро-ритму, забезпечить гармонійну структуру і збалансований ансамбль.

Особливе приділення уваги дикції. Виразність артикуляції не зважаючи на нюанси, темп і теситурні особливості. Наголошення на правильному формуванні українських голосних та приголосних. Задля розкриття художнього задуму пильна увага приділяється слову.

Вміння передавати характер твору. Кожна частина кантати має свій особливий характер, що виділяє їх між собою. Диригент є провідником для хористів, він створює образне розуміння для виконання. Репетиційна робота передбачає подолання складнощів в різних теситурних умовах однаково якісно, при необхідності застосовувати штучний ансамбль. Подолання вокальних труднощів, через проведення окремої роботи над складними моментами для детального опрацювання. Особлива увага приділяється кульмінаційним моментам.

Образно-семантична сфера кантати збагачена рядом гармонійних ускладнень. Проведений аналіз встановив, що композитор використовує різні музичні прийоми для підсилення характеру, образів та літературного тексту. Наприклад, імітація співу птахів, грому, вітру тощо. Збагачує хорову фактуру різними тембральними фарбами. Хорова партія виконує роль “народу”, передаючи філософсько-соціальні думки образами природи.

Кантата “Весна” Мирослава Скорика - глибоко-соціальний твір, його виразна гармонія підсилює слово, а виконавці, пропускаючи через власні відчуття музику, збагачують її своїми тембрами та емоціями. Проходячи довгий шлях трансформації твір торкається слухачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко, Віктор Петрович; Кияновська, Любов; Федоришин, Василь Ілліч. Філософсько-естетичні виміри вітаїзму у творчості Мирослава Скорика. 2020.
2. Бермес, І. (2021). Ранні хорові твори М. Скорика як відображення естетики «шістдесятництва». Актуальні питання гуманітарних наук, 2021136.
3. Берегова О. Зміна світоглядних орієнтирів в останніх творах М. Скорика. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Мирослав Скорик : зб. наук. праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика. К. : НМАУ, 2000. Вип.10 С. 42-45.
4. Белік-Золотарьова Н. А. Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей» // Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2013. № 4.
5. Белік-Золотарьова Н. А. Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей» // Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2013. № 4.
6. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку: автореф. Дис. На здобуття наук. Ступеня канд. Мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2011. 20 с.
7. Верещагіна О. Є., Холодкова Л. П. Історія української музики ХХ століття. Навчальний посібник для студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів. Київ : Освіта України, 2010. 268 с
8. Волох О. М. Скорик – Мойсей української музики. Дрогобич : Молодь і ринок, 2011. С. 133–136.
9. Данилець В. Семантика гуцульської музики у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття. Наукова думка сучасності і майбутнього. Дніпро, 2018. С. 11–14.

10. Данилець, В. В. (2021). Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX–початку XXI століття: композиторський і виконавський аспекти.
11. Іваницький А. Українська народна музична творчість : посібник для вищих та середніх учбових закладів. Київ : Музична Україна, 1990. 336 с.
12. Загайкевич М. Мирослав Скорик : традиції і новаторство. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10. С. 30–35.
13. Казимирів К. Т. (2019). Земля в поетичній міфотворчості Івана Франка та її музичних інтерпретаціях. Музичне мистецтво і культура, 2(29), 264–273.
14. Кияновська, Л. (2012). Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*.
15. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. 588 с.
16. Кияновська Л. Мирослав Скорик : творчий портрет композитора в дзеркалі епохи : монографія. Львів : Сполом, 1998. 216 с.
17. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX - XX ст. : Автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.01 / Л.О. Кияновська ; Нац. муз. акад. ім. П.І.Чайковського. — К., 2000. — 36 с. — укр.
18. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. Посіб. Львів : Тріада плюс, 2008. 344 с.
19. Коменда О. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 1. С. 342–346.

- 20.Копиця М. Мирослав Скорик і Київ епохи шістдесятих. Митець і соціум. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. 2013. Вип. 86. С. 407–418.
- 21.Кумеда Т. А. Особистість Мирослава Скорика в історії української музичної культури ХХ століття. Культура і Сучасність : альманах. К., 2010. № 2. С. 200–205
- 22.Лісецький С. (2016). Стильові тенденції" неокласицизм" і" неофольклоризм" у музиці М. Скорика. *Культура і сучасність*, (1), 92-97.
- 23.Майчик О. Індивідуальні риси хорової творчості Мирослава Скорика крізь призму жанрово-тембральної семантики // Українська музика. 2018. Вип. 3 (29). С. 58–65.
- 24.Некlesa О. Образно-семантична поетика кантати «Весна» М. Скорика через призму західноукраїнських тенденцій кінця ХІХ — початку ХХ століття. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. К 90 наук.-теорет. Конф. Молодих учених, 18–19 квітня 2024 р. У 2 ч. Ч. 1 / За ред. Н. Рябухи та ін. — Харків : ХДАК, 2024. — 320 с.*
- 25.Немцова Л. О. Хорова франкіана : соціокультурний та жанрово-стильовий виміри : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 “Музичне мистецтво”. 2017. 20 с.
- 26.Павлишин С. Музика ХХ століття. Навчальний посібник. – Львів: БаК, 2005. – 230 с.
- 27.Плечелюк Г. Образ ниви як символ архетипу переродження у кантаті Мирослава Скорика «Весна» // Наукові записки. Мистецтвознавство. 2017. № 1. Вип. 36. С. 55–61.
- 28.Рощенко О. Г. 2006. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03; Національна музична академія України ім. П. І.Чайковського. Київ.
- 29.Сікорська І. М.Скорик Мирослав Михайлович. Енциклопедія історії України: у 10 т./ редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ;Інститут історії України НАН України. Київ :Наукова думка, 2012. Т. 9 : Прил –С. 612.

- 30.Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ ст. Київ : Музична Україна, 1983. 160 с.
- 31.Скорик М. Хорові твори. Заг. ред. та упоряд. М. Гобдича, вступ. слово Ю. Чекана.К. : Бібліотека хору “Київ”, 2005. С. 6–9.
- 32.Терещук, А. А. Жанрові особливості хорових творів М. Скорика. Організаційний комітет, 16.
- 33.Штихалюк, В. І., & Павлюк, Н. М. (2023). Хорова драматургія.
- 34.URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-ch1.htm> .

ВЕСНА

Кантата

Музика М. Скорика
Вірші І. Франка

Вступ

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Largo' and the dynamic is 'ff'. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The right hand plays chords and a melodic line with a triplet. The second system starts at measure 5, with a dynamic change to 'p' in the right hand and 'ff' in the left hand. The third system begins at measure 10, featuring a long melodic line in the right hand and a complex bass line with triplets. The fourth system starts at measure 14, marked 'cresc.' and 'Un' (Un poco), with a dynamic of 'p'. The fifth system begins at measure 18, marked 'più mosso' and 'cresc.', with a dynamic of 'p'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

21

rit. dim. a tempo p

24

mp

28

attacca

ЧАСТИНА ПЕРША
„Дивувалась зима“

Allegretto

1

pp legato sempre

3

6

9

11 *Сопрано соло*

1 12 *p*

Ди - ву -

13

- ва - лась зи - ма, чом се та - ють сні - ги, чом ле -

15

cresc.

-ди при-ли-ві на-ши-ро-кій рі-ці?

mf

mf

mf

mf

cresc.

12

Де той

-ва-лясь зи-ма, чом так слаб-не во-на,

19

rit.

ле - гіт бе - ресь, що теп - лом про - ни - ма?

21

pp a tempo

24

27

29

31 2 32

mf Ди - ву -

mf Ди - ву -

33

- ва - лась зи - ма, як се скріп - ла зем - ля на - ли -

- ва - лась зи - ма, як се скріп - ла зем - ля на - ли -

mf Ди - ву - ва - лась як се скріп -

mf Ди - ву - ва - лась, як се скріп -

35

- ва - есь теп - лом, о - жи - ва - є шо - дня? Ди - ву -
 - ва - есь теп - лом, о - жи - ва - є шо - дня? Ди - ву -
 - ла зем - ля о - жи - ва - є шо - дня? Ди - ву -
 - ла зем - ля на - ли - ва - есь теп - лом, шо - дня? Ди - ву -

- ва - лась зи - ма, як по - смі - ли над сніг.
 - ва - лась зи - ма, як по - смі - ли над сніг про - кляю -
 - ва... ди - ву - ва - лась зи - ма, над сніг
 - ва - лась, зи - ма, як по - смі - ли над сніг

32

39

Му - тись квітки за - па - лу - ші дріб - ні?

3 **Meno mosso**

і ду - ну - ла на них віт - ром з уст ле - дя -

Meno mosso

45

45

cresc.

- ННХ, | ПААС - ТОМ ПО - ЧА - ЛА

cresc.

cresc.

48

48

ff

ff

СНІГ МЕ - ТА - ТИ НА ННХ.

ff

ff

ff

ff

8- - - - -

3

50 *8*

Musical score for measures 50-51. Measure 50 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 51 features a bass clef with a melodic line of eighth notes and a treble clef with a rhythmic accompaniment of chords. A dynamic marking of *pp* is present in measure 51.

51 *pp*

Musical score for measures 51-52. Measure 51 features a bass clef with a melodic line of eighth notes and a treble clef with a rhythmic accompaniment of chords. Measure 52 features a treble clef with a melodic line of quarter notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of chords.

4 52 *p*

По - хи - ли - лись - квіт -

Musical score for measures 52-53. Measure 52 features a treble clef with a melodic line of quarter notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 53 features a treble clef with a melodic line of quarter notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

53 *пн.*

Musical score for measures 53-54. Measure 53 features a treble clef with a melodic line of quarter notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 54 features a treble clef with a melodic line of quarter notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

54

по - сум - ні - ли, зам -

Musical score for measures 54-55. Measure 54 features a treble clef with a melodic line of quarter notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 55 features a treble clef with a melodic line of quarter notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

55

- клись;

56

mp *poco a poco stringendo*

А. шу - ря - бу - ря про -

poco a poco stringendo

57

- йшла -

58

mf

с. во - ни знов під - ня -

mf *cresc.*

59

stringendo molto

10117

- ансь.

stringendo molto

f a tempo

на́й-

stringendo molto

f a tempo

stringendo molto

f a tempo

stringendo molto

f a tempo

60 5

- луж - че над тым дн - ву - ва - лась эн - ма, шо на

62

цвіт той дріб-ний в не-ї си-ли не-ма.

rit. **6** *a tempo*

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

rit. *f a tempo*

65

у у з

p *legato sempre*

68

71

73

75

p

attacca

ЧАСТИНА ДРУГА
„Гримить“

Allegro moderato. Maestoso

1

ff sf

3

5

C. *f* Гри - мить!

A. *f* Гри - мить!

T. *f* Гри -

B.

p *f*

7

Бла - го - дат - на по - ра на - сту -

- мить!

Гри - мить!

9

1

- па - є, при - ро - ду роз - кіш - яа - и дроз про - ні -

11

- ма - є, где спра - ла зем - ли пло - до -

13

2

- твор - но - ї зан - ви, і ві - тер над не - ю гу -

15

- ля - є бурх - ли - вий, і з за - хо - лу тем - на - я хма - ра ле - тить -

18 3

ff *ff* *ff* *ff*

гря - мить!

20

22

24

26

28

30

4

f

Гри - мить!

f

Гри - мить!

f

Гри -

8---!

f

32

Musical score for measures 32-33. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: Тай - на дрож про - ні ма - с на - мить! Гри - мить!

34

Musical score for measures 34-35. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: - ро - ди - ма - бутъ. бла - го - дат - на - я хви - ло над -

36

5 37

- хо - дить... Міль - йо - ни че - ка - ють шас -

38

- ли - во - ї змі - ни, міль - йо - ни че - ка - ють шас - ли - во - ї змі - ни, ті

41

хма - ри плад - но - і бу - лу - ши - ни ті - ни, що

44

6

лю - ськість, мов крас - на вес - на, об - но - вить... Гри -

42

Гри - мить! Гри - мить! Гри - мить! Гри - мить!

Гри - мить! Гри - мить! Гри - мить! Гри - мить!

Гри - мить! Гри - мить!

Гри - мить! Гри - мить!

50

- мить! Гри - мить! Гри - мить!

- мить! Гри - мить! Гри - мить!

Гри - мить! Гри - мить! Гри - мить!

Гри - мить! Гри - мить! Гри - мить!

Гри - мить! Гри - мить! Гри - мить!

53 7

f *pp*

attacca

ЧАСТИНА ТРЕТЯ
„Гріє сонечко“

Andante

1 *pp*

legato sempre

8

4

3 3 3 3 3 3

6

3 3 3 3

8

11 1 *p*

Гри - є со - неч - ко! Ус - мі - ха - єть - ся не - бо яс - не - є.

14

дзво - нить пі - сень - ку жай - во - ро - но - чок.

p

дзво - нить

12 2

за - то - нув - ши десь

пі - сень - ку жай - во - ро - но - чок, за - то - нув - ши десь, за - то -

20

cresc. в безд - ні - глн - би - ні *mf* криш - та -

- нув - ши десь в глн - би - ні, в безд - ні - глн - би - ні *mf*

cresc. *mf*

23

- ле - во - го, криш - та - ле - во - го, криш - та - ле - во - го о - ке -

26

3 *Affettuoso* *mf*

Баритон соло

Встань, о - ра - чу, встань! Вже

- а - ну... Встань, о - ра - чу, встань! *f*

Affettuoso *mf*

29

про-гу-ли віт-ри, проскри-пів мо-

Про-гу-ли віт-ри,

cresc.

32

- роз, вже про-йшла зи-ма!

про-скрипів мо- роз!

f

35 Più mosso

p leggiero *simile*

39

43 4 *p*

С Лю - бо ди - ха - е воз - дух ле - го - том, а...

А

47

лю - бо ди - ха - е воз - дух ле - го - том, воз - дух ле - го - том, воз - дух ле - го - том.

57

а. лю - бо ди - ха - е воз - дух ле - го - том, а...

55

а... лю - бо ди - ха - е воз - дух ле - го - том. А...

59

А...

mf

63 5

mp лю - бо ди - ха - є воз - дух ле - го - том, лю - бо ди - ха - є. *rit.*

mp *rit.*

p *rit.*

67 *a tempo*

Мов у дів - чи - ни, що з сну бу - дить - ся, а...

a tempo

a tempo

71

в гру - ді ра - діс - но бєсь здо - ро - ва - я мо - ло - да - я кров, мо - ло - да - я кров.

75

6

мо-ло-да-я кров, так і грудь зем-лі

так і грудь зем-лі, так і

79

cresc. ди-ха-дми-га-есь си-лов *f*

грудь зем-лі *cresc.* дми-га-есь, ди-ха-дми-га-есь си-лов *f*

cresc. *f*

82

дми-но-ю, си-лов дми-но-ю, си-лов дми-но-ю, о-жи-

дми-но-ю,

85

7

C. - ну - шо - ю.

A.

T. *f* Встань, о - ра - чу.

B. *f*

87

f Встань, о - ра - чу. встань!

f

встань! Встань, о - ра - чу.

89

Встань, о - ра - чу, встань! Сій в шасли - вий
встань! Сій в шасли - вий час

92

час 3 тре - пе -
3 тре - пе -
ло - ло - те зер - но! 3 тре - пе -
3 тре - пе -

35

95

- том люб-ві ма-ти

- том люб-ві, з тре-пе-том люб-ві

- том, з тре-пе-том люб-ві ма-ти

- том люб-ві з тре-пе-том,

97

cresc. *cresc. molto*

щи-ра-я о-бій-ме його

cresc. *cresc. molto*

щи-ра-я, ма-ти щи-ра-я о-бій-ме його кро-в'ю

cresc. *cresc. molto*

ма-ти щи-ра-я о-бій-ме його

cresc. *cresc. molto*

щи-ра-я, ма-ти щи-ра-я о-бій-ме його

cresc. *cresc. molto*

100 *ff*

ff

теп - ло - ю на - хор - мить йо - го. о - бе - реж - ли - во ви - рос -

ff

ff

103

rit.

- тить йо - го. ви - рос - тить йо - го.

rit.

rit.

rit.

9 Marciale
106 *f*

Гей, бра-ти! В ко-го сер-це чи-сте-е, ру-ки силь-ні-ї, дум-ка чес-на-я.

This system contains the vocal line and piano accompaniment for measures 106 through 109. The vocal line is written in a single staff with lyrics in Ukrainian. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef). The music is in 3/4 time and G major. The vocal melody is simple and rhythmic, with lyrics: "Гей, бра-ти! В ко-го сер-це чи-сте-е, ру-ки силь-ні-ї, дум-ка чес-на-я." The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

Marciale
f

This system shows the piano accompaniment for measures 106 through 109. It consists of two staves (treble and bass clef). The music is in 3/4 time and G major. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. The word "Marciale" is written above the first staff, and the dynamic marking "*f*" is present.

110
про-ки-дай-те-ся! Встань-те, слу-хай-те все-мо-гу-що-го

This system contains the vocal line and piano accompaniment for measures 110 through 113. The vocal line is written in a single staff with lyrics in Ukrainian. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef). The music is in 3/4 time and G major. The vocal melody is simple and rhythmic, with lyrics: "про-ки-дай-те-ся! Встань-те, слу-хай-те все-мо-гу-що-го". The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

This system shows the piano accompaniment for measures 110 through 113. It consists of two staves (treble and bass clef). The music is in 3/4 time and G major. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

113

Сій - те, сій - те, сій - те, сій - те.

по - кли - ку вес - ни!

Сій - те, сій - те, сій - те, сій.

This system contains four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano, alto, and tenor/bass arrangement. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The lyrics are in Ukrainian and are spread across the vocal staves.

117

10

сій - те!

Сій - те в го - ло - вах ду - ми воль - ні - ті, в серцях жа - до - бу

сій - те!

This system contains four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano, alto, and tenor/bass arrangement. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The lyrics are in Ukrainian and are spread across the vocal staves. A box containing the number '10' is located above the second vocal staff.

121

бра - то - лю - бі - я, в гру - дях смі - ля - вість до ве - ли - ко - го

11

124

бо - ю за доб - ро, щас - тя й во - лю всіх! *ff* Сіа - ре! На нух -

128

Musical score for measures 128-131. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: - ку зем - лю, на жи - ву ріл - лю впа - дуть сі - ме -

132

Musical score for measures 132-135. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: - на дум - ки ва - шю - ті

ЧАСТИНА ЧЕТВЕРТА
 „Розвивайся, зелена діброво“

1 *Andante moderato*

Т. *p*
 Роз - ви - вай - ся, зе - ле - на ді - бро - во.

Andante moderato
p

5 *p*
 Роз - ви - вай - ся,
 роз - ви - вай - ся, зе - ле - на -

p

9
 зе - ле - на ді - бро - во, роз - ви - вай -
 - я ді - бро - во, роз - ви - вай -

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into three systems of staves. The first system (measures 1-4) features a vocal line (T.) and a piano accompaniment (B.). The tempo is marked 'Andante moderato'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics 'Роз - ви - вай - ся, зе - ле - на ді - бро - во.' The piano accompaniment consists of a simple harmonic progression. The second system (measures 5-8) continues the vocal line with 'Роз - ви - вай - ся,' and the piano accompaniment. The third system (measures 9-12) concludes the phrase with 'зе - ле - на ді - бро - во, роз - ви - вай -' and '- я ді - бро - во, роз - ви - вай -'. The piano accompaniment continues with a similar harmonic structure, ending with a final cadence.

13

1

C.
 A. Роз - ви - вай - ся, зе - ле - на ді -
 T. - ся о, роз - ви... роз - ви - вай - ся, зе -
 B. - ся, о роз - ви... роз - ви - вай - ся, зе - ле - на ді -
 Piano accompaniment with dynamics *mp* and *mf*.

17

C. Роз - ви -
 A. - бро - во, роз - ви - вай - ся, зе -
 T. - ле - на ді - бро - во, зе - ле - на роз - ви -
 B. - бро - во роз - ви - вай - ся, роз - ви -
 Piano accompaniment with dynamics *mf* and *mp*.

21

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 21-24. Он состоит из вокальных партий (четыре голоса) и фортепианного сопровождения. Вокальные партии имеют следующие тексты:
Голос 1: - вай - ся зе - ле - на ді - бро - во, роз - ви -
Голос 2: - ле - на роз - ви - вай - ся, роз - ви -
Голос 3: - вай - ся, роз - ви - вай - ся, роз - ви -
Голос 4: - вай - ся, зе - ле - на ді - бро - во, зе - ле - на ді -
Фортепианное сопровождение включает мелодию в правой руке и аккомпанемент в левой руке.

25

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 25-28. Он состоит из вокальных партий (четыре голоса) и фортепианного сопровождения. Вокальные партии имеют следующие тексты:
Голос 1: - вай - ся, о, роз - ви - вай -
Голос 2: - вай - ся, о, роз - ви - вай... о, роз - ви -
Голос 3: - вай - ся, о, роз - ви - вай... о, роз - ви -
Голос 4: - бро - во!
В начале меры 25 в верхнем вокальном голосе (Голос 1) находится квадратик с цифрой '2'. Фортепианное сопровождение включает мелодию в правой руке и аккомпанемент в левой руке.

37

Musical score for measures 37-40. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with two parts and a piano accompaniment. The lyrics are: на - но - во о - жи - ва - е, о - жи - на - но - во о - жи - ва - е, о - жи -

41

Musical score for measures 41-44. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with two parts and a piano accompaniment. A box containing the number '4' is positioned above the first measure of the vocal line. The lyrics are: О - жи - ва - е при - ро - ла - ва - е, о - жи - ва - е по - мерт - ві - ла при - ро - ла - ва - е, о - жи - ва - е при - ро - ла

53

5

- ві - ї, роз - ри - ва - є, о, роз - ри - ва - є,
 пу - та роз - ри - ва - є, о, роз - ри - ва - є,
 - ві - ї, роз - ри - ва - є, о, роз - ри - ва - є,
 роз - ри - ва - є, о, роз - ри - ва - є,

57

пу - та, пу - та зи - мо - ві - ї, роз - ри -
 роз - ри - ва - є пу - та зи - мо - ві - ї, роз - ри -
 пу - та, пу - та роз - ри - ва - є роз - ри -
 роз - ри - ва - є пу - та зи - мо - ві - ї, роз - ри -

61

ff

- на - с. о. роз - ри - ва!

ff

- на - с. о. роз - ри - ва!

ff

- на - с. о. роз - ри - ва!

ff

- на - с. о. роз - ри - ва!

ff

mf

65

6

p

Зе - ле - ній - ся, рід - не по - ле.

p

69

у - кра_їн - ська ни - во, у - кра - їн - ська

This system contains measures 69 through 72. It features a vocal line with lyrics in Ukrainian, a piano accompaniment, and a grand staff. The lyrics are: у - кра_їн - ська ни - во, у - кра - їн - ська.

73

ни - во, зе - ле - ній - ся, у - кра - їн - ська ни -
зе - ле - ній - ся рід - не по - ле, у - кра - їн - ська ни -

tr

This system contains measures 73 through 76. It features a vocal line with lyrics in Ukrainian, a piano accompaniment, and a grand staff. The lyrics are: ни - во, зе - ле - ній - ся, у - кра - їн - ська ни -; зе - ле - ній - ся рід - не по - ле, у - кра - їн - ська ни -. A *tr* (trill) marking is present in the piano part.

77

Музикална партитура за глас и пиано, м. 77-80. Ключ: G-бемол (F#), ритъм: 4/4. Гласна партия: - во. у - кра - їн - ська ни - . Пианото: - во. у - кра - їн - ська, у - кра - їн - .

Піаново супроводження до м. 77-80. Включає мелодію в правої руці та ритмічний базис в лівої руці.

81

Музикална партитура за глас і пиано, м. 81-84. Ключ: G-бемол, ритм: 4/4. Гласна партия: Пі - дой - ми - ся, ко - ло - ся - ся, до - сти - гай шас - ли - . Пианото: - во. Пі - дой - ми - ся до - сти - .

Піаново супроводження до м. 81-84. Включає мелодію в правої руці та ритмічний базис в лівої руці. Динамічний позначення: mf.

85

во. до - сти - гай, до - сти - гай шас - ли - во!
 гай шас - ли - во. во. шас - ли - во!
 ли - во. до - сти - гай, до - сти - гай шас - ли - во!
 Пі - дий - ми - ся.

89

Пі - дий - ми - ся. до - сти - гай шас - ли - во, шас -
 Пі - дий - мись, до - сти - гай, до - сти - гай, шас -
 Пі - дий - мись, до - сти - гай шас -
 ко - ло - ся, до - сти - гай, шас - ли - во, до - сти -

101

до - сти - гай, шас - ли - во, до - сти - гай, шас - ли - во до - сти -

шас - ли - во,

- гай, до - сти - гай, шас - ли - во до - сти - гай

- ли - во,

Зем - лий - ся, рід - не по - ле.

104

9

- гай, шас - ли - во до - сти - гай.

шас - ли - во до - сти - гай. Зе - ле - ний - ся, рід - не по - ле.

шас - ли - во до - сти - гай.

шас - ли - во до - сти - гай. Зе - ле - ний - ся,

108

Музична партитура для системи 108. Включає чотири голосні лінії (сопрано, альт, тенор, бас) та фортепіано. Темпозначення *mf* присутнє в усіх частинах. Ліричні тексти українською мовою розподілені по лініях.

Ліричні тексти:

- Сопрано: у - кра - їн - ська ни - во, у - кра - їн -
- Альт: у - кра - їн - ська ни - во, у - кра - їн -
- Тенор: у - кра - їн - ська ни - во, у - кра - їн -
- Бас: у - кра - їн - ська ни - во, у - кра - їн -

112

Музична партитура для системи 112. Включає чотири голосні лінії та фортепіано. Темпозначення *mf* присутнє в усіх частинах. Ліричні тексти українською мовою розподілені по лініях.

Ліричні тексти:

- Сопрано: - ська. О, шас - ли -
- Альт: - ська. Пі - дой - ми - ся, до - сти - гай, шас -
- Тенор: - ська. Пі - дой - ми - ся, о, до - сти - гай, шас -
- Бас: - ська. О, ко - ло - си - ся до - сти -

116

cresc. molto *f*

- во до - сти - гай!

cresc. molto *f*

- ли - во, шас - ли - во до - сти - гай!

cresc. molto *f*

- ли - во, шас - ли - во, до - сти - гай!

гай. *cresc. molto* *f*

- во, до - сти - гай!

ЧАСТИНА П'ЯТА
„Земле моя“

1 *Largo* Баритон соло *f*

Зем - ле, мо - я все - пло - дю - ша - я ма -

Largo

sf *mf*

5

-ти.

f

Зем - ле мо - я. зем - ле мо -

9

- я. зем - ле мо - я все - пло - ду - ша - я ма - ти.

13 1 *f*

Си - ли, що в твоїй жи - ве гли - би - ні,

Си - ли, що в твоїй жи - ве гли - би -

17 *f*

крап - лю, щоб в бо - ю силь - ні - ше сто - я - ти.

- ні.

щоб в бо - ю сто -

28

-тя і від-нов-лю-є кров, що до лю-

-дей без-гра-нич-ну-ю бу- дить чис-ту лю-бов!

34 3 Баритон соло

чи-сту лю-бов, чис-ту лю-бов, чи-сту лю-бов, чи-сту лю-

37

p allarg. *p allarg.* *p allarg.* *p allarg.*

- боу, чи - сту лю - боу!

p allarg. *cresc.* *animando*

40 4

f *f* *f* *f*

Дай і ог - ню, щоб ним сло - во на - ли.

f *f*

43

Musical score for measures 43-45. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of three staves (Soprano, Alto, and Bass) with lyrics in Russian: "Дай і отню." The piano accompaniment is written for the right and left hands, featuring complex rhythmic patterns and triplets. The dynamic marking is *f* (forte). The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

46

Musical score for measures 46-48. The score continues from the previous page and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of three staves (Soprano, Alto, and Bass) with lyrics in Russian: "дай і отню." The piano accompaniment is written for the right and left hands, featuring complex rhythmic patterns and triplets. The dynamic marking is *f* (forte). The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

49

5

-ню, щоб ним сло-во на-ли-ти,
ду-ші стря-
сать гро-мо-ву-ю дай

52

f
ду-ші стря- сать гро-мо-ву-ю дай
власть.
сать гро-мо-ву-ю дай

63

55

власть, не -

Прав - ді слу - жи - ти не - прав - ду па -

6
7

58

- прав - ду па - лить. віч - ну дай страсть. віч - ну дай

- ли - ти.

ff allarg.

ff allarg.

ff allarg.

ff allarg.

61

Allegro

63

страсть!

Си - ли ру - кам дай, щоб пу - та ла - мать,

Allegro

p

65

mp

Си - ли ру - кам дай, щоб пу - та ла - мать,

cresc. *p*

пу - та лямать, пу - та лямать, дай си - ли, дай ру -

cresc. *mp*

69

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Музыка в тональности B-flat major, 4/4 метр. Вокальные партии имеют следующие тексты:

Сопрано: Си - ли ру - кам дай, щоб пу - та ла - мать,

Альто: пу - та ла - мать, пу - та ла - мать, си - ли дай ру -

Тенор: - кам, дай си - ли ру - кам дай, щоб пу - та ла -

Бас: - кам, дай си - ли ру - кам дай, щоб пу - та ла -

Фортепиано: *cresc.* *mf*

73

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Музыка в тональности B-flat major, 4/4 метр. Вокальные партии имеют следующие тексты:

Сопрано: Си - ли ру - кам дай, щоб

Альто: пу - та ла - мать, пу - та ла - мать, дай си - ли ру -

Тенор: - кам дай, си - ли, си - ли

Бас: - мать, си - ли дай ру - кам, дай, си - ли

Фортепиано: *f* *mf*

66

76

6

пу - та ла - мать, пу - та ла мать, пу - та ла - мать, си - ли, си - ли рукам дай, щоб дай ру - кам щоб пу - та ла - мать, дай, дай ру - кам дай, си - ли дай.

80

пу - та ла - мать, пу - та ла - мать, пу - та ла - мать дай,

83

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Включает четыре стaves вокала и два стaves фортепиано. Текст песни: си - ли ру - кам дай, щоб пу - та ла - мать. пу - та ла - мать.

86

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Включает четыре стaves вокала и два стaves фортепиано. Текст песни: пу - та ламать, дай, си - ли ру - кам дай, си - ли ру - кам дай. Над вторым тактом вокальной партии стоит цифра 7 в квадратике.

89

Musical score for measures 89-91. The score consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass arrangement. The lyrics are: "си - ли ру - кам дай, си - ли ру - кам дай, си - ли ру - кам дай, дай." The piano accompaniment features a simple harmonic structure with a bass line and a treble line. Dynamics include *p* and *pp*.

92

Musical score for measures 92-94. The score consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass arrangement. The lyrics are: "си - ли ру - кам дай, си - ли ру - кам дай, си - ли ру - кам дай, дай." The piano accompaniment features a more complex harmonic structure with a bass line and a treble line. Dynamics include *p* and *pp*.

95

8

Яс- ність дум- кам
си- ли ру- кам дай, си- ли ру- кам дай, си- ли ру- кам дай,
си- ли ру- кам дай, си- ли ру- кам дай, си- ли ру- кам дай,

98

9

дай в сер- це крив- ди влучать, в сер- це крив- ди влучать, в сер- це
си- ли ру- кам дай, крив- ди влучать!
си- ли ру- кам дай, крив- ди влучать!

101

кря - ди - влучать, в сер - це кря - ди влучать, в сер - це кря - ди влучать, в сер - це

Яс -

104

кря - ди влучать, в сер - це кря - ди влучать, в сер - це кря - ди влучать, в сер - це

- ність дум - кам дай в сер - це

107

кряв _ ди влучать, в сер_це кряв _ ди влучать!

кряв _ ди влучать, в сер_це кряв _ ди влучать!

кряв _ ди влучать, в сер_це кряв _ ди влучать!

кряв _ ди влучать, в сер_це кряв _ ди влучать!

Дай

10 p

110

пра _ цю _ вать, пра _ цю _ вать.

пра _ цю _ вать, пра _ цю _ вать.

пра _ цю _ вать, пра _ цю _ вать.

пра _ цю _ вать, пра _ цю _ вать.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

114

Musical score for measures 114-117. The score consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass line. The piano accompaniment is in the right and left hands. The lyrics are: пра - цю - ва - ти, в пра - цю. The dynamic marking *f* is present in the vocal parts and the piano accompaniment.

118

Musical score for measures 118-121. The score consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass line. The piano accompaniment is in the right and left hands. The lyrics are: - ці ско - нать! В пра - ці ско -. A first ending bracket labeled "II" is placed over the final measure of the vocal parts. The dynamic marking *f* is present in the piano accompaniment.

122

Vocal score for measures 122-125. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The vocal line consists of four staves. The lyrics are:
_ нать! В пра _ ці ско _ нать!

Piano accompaniment for measures 122-125. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in measure 124. A fermata is placed over the final chord in measure 125.

126

12

Vocal score for measures 126-129. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The vocal line consists of four staves, all of which are empty, indicating that the vocalists are silent during these measures.

Piano accompaniment for measures 126-129. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings of *p* (piano) are present in measures 126 and 127. A fermata is placed over the final chord in measure 129.

130

Musical score for measures 130-133. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "Пу- та ла- мать!". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The dynamic for the piano accompaniment is marked as mezzo-forte (*mf*).

134

Musical score for measures 134-137. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the first two measures, then a piano (*p*) dynamic in the last two measures. The lyrics are: "Пу- та ла- мать! Си- ли". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The dynamic for the piano accompaniment is marked as piano (*p*) in the first two measures, then *cresc.* in the last two measures, and *cresc. molto* in the final measure.

138

Му - кам дай, си - ли ру -

This system contains the vocal line and piano accompaniment for measures 138-141. The vocal line is in a soprano register, and the piano accompaniment consists of chords and a steady bass line. The lyrics are: "Му - кам дай, си - ли ру -".

This block shows the piano accompaniment for the first system, featuring a treble and bass clef with a steady eighth-note bass line and chordal accompaniment in the treble.

142

- кам дай, щоб пу - та ла - мать! Си - ли ру - кам дай, щоб

This system contains the vocal line and piano accompaniment for measures 142-145. The vocal line continues with the lyrics: "- кам дай, щоб пу - та ла - мать! Си - ли ру - кам дай, щоб".

This block shows the piano accompaniment for the second system, featuring a treble and bass clef with a steady eighth-note bass line and chordal accompaniment in the treble.

147

Musical score for measures 147-150. The score consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "пу - та ла - мать!". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and melodic fragments. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the second measure of the piano part.

151

Musical score for measures 151-154. The score consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are empty, indicated by horizontal lines. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and melodic fragments. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the second measure of the piano part. A fermata is placed over a chord in the second measure of the piano part.

153

13 *ff*

ff

Си - ли ру - кам дай, щоб пу - та ла - мать, пу - та ла - мать.

ff

ff

8

159

пу - та ла - мать, пу - та ла - мать, пу - та ла - мать, пу - та ла - мать, пу - та ла - мать.

163

Musical score for measures 163-167. The score consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are marked with a forte dynamic (*fff*). The lyrics are: "пу - та ма, мать! Пу - та ма, мать!". The piano accompaniment features a complex harmonic structure with many accidentals and dynamic markings.

168

Musical score for measures 168-172. The score consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are mostly silent, indicated by rests. The piano accompaniment features a complex harmonic structure with many accidentals, dynamic markings, and a prominent triplet in the right hand.