

Міністерство освіти і науки України
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

Форми та методи самостійної роботи студента над хоровою партитурою

*Навчально-методичний посібник
для студентів мистецьких навчальних закладів
I–IV рівнів акредитації
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

Луцьк
Вежа-Друк
2018

УДК 784.1.089.6 (075.8)

Ф 79

*Рекомендовано до друку вченою радою
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 6 від 25.05.2017 р.)*

Рецензенти:

- Радик Д. В.** – заслужений діяч мистецтв України, професор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського;
- Філоненко Л. П.** – доктор філології, завідувач кафедри музикознавства та фортепіано Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;
- Мойсіюк В. В.** – заслужений діяч мистецтв України, голова предметно-циклової комісії хорового диригування Волинського коледжу культури і мистецтв ім. І. Стравінського.

Форми та методи самостійної роботи студента над хоровою партитурою :
Ф 79 навч.-метод. посіб. для студ. мист. навч. закл. I–IV рівнів акредитації спец. 025 «Музичне мистецтво» / П. Й. Шиманський, В. Є. Гаврилюк, В. А. Тиможинський, В. А. Чепелюк. – Луцьк : Вежа-Друк, 2018. – 220 с.

В навчально-методичному посібнику висловлено чимало слушних порад, для опанування навичок читання хорових партитур та диригування. Зокрема, звернено увагу на слухове та зорове сприйняття музичного тексту, роль внутрішнього слуху, як під час читання партитури за фортепіано, так і в процесі слухання твору з нотами. Особливу увагу приділено ознайомленню студентів з хоровою партитурою шляхом безпосереднього інтонування кожної з партій з одночасним диригуванням.

УДК 784.1.089.6 (075.8)

- © Шиманський П. Й., Гаврилюк В. Є.,
Тиможинський В. А., Чепелюк В. А., 2018
- © Маліневська І. П. (обкладинка), 2018

Зміст

Передмова	5
Розділ I. Історія розвитку та система запису хорових партитур	8
Теми для рефератів.....	22
Теми для самостійної роботи	22
Теми для дискусій та семінарів.....	22
Зразки тестів для самоконтролю та перевірки засвоєння знань.....	22
Розділ II. Етапи самостійної роботи студента над хоровою партитурою.....	23
Теми для рефератів.....	29
Теми для самостійної роботи	29
Теми для дискусій та семінарів.....	30
Зразки тестів для самоконтролю та перевірки засвоєння знань.....	30
Розділ III. Етапи музично-теоретичного аналізу твору та мануального засвоєння партитури	31
Теми для рефератів.....	40
Теми для самостійної роботи	40
Теми для дискусій та семінарів.....	41
Зразки тестів для самоконтролю та перевірки засвоєння знань.....	41
Розділ IV. Анотації на твори	42
Г. Перселл. “Алеллуя”	64
А. Брукнер. “Locus iste”	66
П. І. Чайковський. “Достойно есть”	72
С. В. Рахманінов. “Тебе поем”	77
Д. В. Січинський. “Да исполнятся уста наша”	79
В. Павенський. “Отче наш”	82
О. Козаренко. “О Тебi радується”	86
В. Рунчак. “ Господи, Боже наш”	96

В. Тиможинський (на вірші Лесі Українки)	
“Хто вам сказав, що я слабка”	120
“Калина”	130
В. Фейт “Жук и роза”	144
“Заквітчали дівчатонька”. Обр. А. Голованя	147
“У темному байраченьку”. Обр. А. Голованя.....	150
“„Соловею канарею”. Обр. А. Голованя	152
“„В чистім полі озеречко”. Обр. А. Голованя	154
“Виглядала мати сина” . Обр. А. Кушніренка.....	156
“Уже сонечко закотилося”. Обр. В. Барвінського	159
“Хиляються ворота”. Обр. М. Скорика	163
“Ми кривого танцю йдемо”. Обр О. Яковчука.....	166
“Ой субота з недількою”. Обр. В. Тиможинського	173
Засвічу свічу Обр. Г. Гаврилець	179
“Ой калино-малино”. Обр. В. Рунчака	180
“Зашуміла дібровонька зелененька”. Обр. В. Рунчака	187
“Ой у полі тихий вітер віє” Обр. В. Рунчака	194
“Суди, боже, неділі діждати” Обр. В. Рунчака	200
Список використаних джерел	206

ПЕРЕДМОВА

Важливість хорового жанру в українській музиці навряд чи вдасться кому спростувати. Адже, з одного боку, відомою є особлива здатність українців до співу, з іншого, – її доводить масовий характер хорового руху, що став своєрідною відповіддю на потребу самовираження нації, а також протидією багатовіковій політиці колоніалізму.

Будучи носієм національної ідеї, українське хорове мистецтво виражає споконвічну релігійність українців, їхні свободолюбиві прагнення та глибоку емоційність. Як відомо, витoki українського хорового мистецтва ведуть углиб тисячолітніх традицій та оригінальних форм місцевого церковного співу. Пізніше знахідки давньоукраїнської монодії переросли в розкішні зразки барокового багатоголосся та унікальну творчість майстрів хорового співу XVIII століття, а ідеї багатогранної діяльності Миколи Лисенка, в тому числі як керівника та диригента ряду хорових колективів, багато в чому вплинули на характер творчих досягнень не тільки його прямих послідовників, а й багатьох провідних композиторів та хорових диригентів сучасності.

Протягом кожного з історичних періодів українське хорове мистецтво існувало в нерозривному зв'язку композиторської творчості, хорового виконавства та освітніх завдань хорової практики. Історично першим прикладом такого стала діяльність Миколи Дилецького. Започатковане ним було плідно продовжено митцями наступних поколінь.

Розмаїтість українського хорового виконавства на сучасному етапі відображена численністю регіональних, всеукраїнських та міжнародних хорових конкурсів й фестивалів, пишною когортою яскравих творчих колективів та видатних майстрів своєї справи, сама ж палітра українського хорового співу представлена різними типами хорів та інтонаційних практик – академічних й народних, професійних й аматорських, церковних та шкільних.

Значні кадрові потреби українських хорів забезпечують кафедри хорового співу і диригування навчальних закладів середньої та вищої школи. Фахівців

хорової справи й диригентської майстерності в Україні готують не лише музичні академії, а й факультети мистецтв класичних університетів, що успішно працюють чи не в кожному обласному центрі. Відтак, доводиться констатувати, що потреба навчально-методичного забезпечення дисциплін хорового циклу нині є значною, а поява посібника, присвяченого ледь не найменш розкритій в навчальній літературі темі «Форми та методи самостійної роботи студента над хоровою партитурою» – вкрай своєчасною.

Пропонований посібник складається з чотирьох розділів, його навчальна концепція заснована на дедуктивній основі, а вектор міркувань спрямований від викладу теоретичних основ курсу до ряду практичних завдань. Перший розділ розкриває зміст низки теоретичних понять, якими необхідно оволодіти для здобуття навичок якісного читання хорових партитур. Другий – присвячений розкриттю етапів і методології перебігу процесу. Третій – знайомить з послідовністю прийомів і форм цієї роботи, зокрема, аналізу будови твору, його мелодії та ритму, фактурних та ладо-гармонічних особливостей, динаміки, темпу, штрихів тощо. Завершує працю розділ, в якому подано анотації на вибрані духовні і світські композиції українських та зарубіжних авторів.

Ретельне знайомство з посібником дає змогу стверджувати, що в ньому висловлено чимало слушних порад, які будуть доволі ефективними в процесі опанування навичок читання хорових партитур. Зокрема, звернуто увагу на симультанність слухового і зорового сприйняття музичного тексту, кардинальну роль внутрішнього слуху, як під час читання партитури за фортепіано, так і в процесі слухання твору з нотами. Особливу увагу приділено ознайомленню студентів з хоровою партитурою шляхом безпосереднього інтонування кожної з партій з одночасним диригуванням.

Корисними, вочевидь, є поради щодо розподілу звукового матеріалу на фортепіано в ситуації широкого та вузького розташування акордів, перехрещення голосів, за умов поліфонічного складу фактури тощо. До тверджень, які хочеться підтримати цілком і повністю, належить вказівка на необхідність збереження рівноваги різних хорових партій, підкреслення лінії

баса як фундаменту хорового звучання, дотримання правил вокально-хорового дихання, фразування та багато інших.

У цілому, розкриваючи великий професійний та педагогічний досвід його авторів, посібник «Форми та методи самостійної роботи студента над хоровою партитурою», бачиться унікальним як в концептуальному, так і в дидактичному плані, що дає усі об'єктивні підстави сподіватися на безумовну користь від його використання не тільки в навчальному процесі, але й в щоденній роботі широкого кола знавців та практиків хорового мистецтва.

кандидат мистецтвознавства,
доцент, член Національної спілки
композиторів України
Ольга Коменда

РОЗДІЛ І

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ТА СИСТЕМА ЗАПИСУ ХОРОВИХ ПАРТИТУР

Самостійна робота студента над партитурою – важлива форма навчання майбутнього музиканта-виконавця. Цей процес обумовлений специфікою диригентського мистецтва й вимагає залучення різноманітних форм та методів організації системи занять (самостійної, індивідуальної роботи).

Формування необхідних умінь і навичок усебічного вивчення хорових партитур дає змогу студенту навчитися більш повно осмислити вивчені ним твори й максимально наблизитися до визначення критеріїв їх виконавського трактування, вибору та застосування ефективних хормейстерських прийомів для роботи з хором. У процесі самостійної роботи над вивченням партитури потрібно не тільки досконало знати й уміти аналізувати нотний текст, а й визначати форми та методи майбутньої репетиційної роботи, опанувати партитуру в мануальному плані, віднайти жестові та словесномовні форми характеристики музичних образів.

Цілеспрямованість самостійних занять залежить від мети, яку студент ставить перед собою, від того, що, власне він вважає за потрібне вивчати і яким методом. Лише маючи чітке розуміння того, що вивчати, можна говорити, якими методами досягти поставленої мети.

Перший етап вивчення студентом хорового твору розпочинається з ознайомлення з його нотним текстом – партитурою.

Партитура (італ. – *partitura* – ділення) прийнята в XVI – XVII ст. як спосіб нотування багатоголосних музичних творів на одному, двох і більше нотних станах, розміщених один під одним та поділених тактовою рисою. Партитурний принцип нотації існував у ранніх писемних формах багатоголосся: в двоголосному органумі (трактат «*Musica enehriadis*», IX ст.), в «*Codex Calixtinus*» (XII ст.) та ін. [23, 411].

У процесі еволюції запис партитур зазнав суттєвих змін. Це пов'язано з розвитком хорового багатоголосся. На перших порах виникнення партитурного запису нотний матеріал розміщувався на одному нотному стані (Приклад 1);

Приклад 1.

F. Rozeli "Adamus"

A - do - ra - mus te Chri - ste, et be

Із розвитком мелодичної та ритмічної самостійності в хорових партіях виникла необхідність запису нот на окремих нотних станах (Приклад 2);

Приклад 2.

Andante

O. di Lasso "Per sempre io l'amo"

S. Je l'ay - me bien et l'ay

A. Je l'ay - me bien et l'ay - me - ray, et l'ay - me

T. Je l'ay - me bien et l'ay - me - ray, je l'ay - me

B. Je l'ay - me bien et

Сучасна система запису хорової партитури остаточно сформувалась до середини XIX ст.

Партія (від латин. pars, partes – частина) – одна зі складових частин фактури музичного твору в хоровій, вокальній, вокально-інструментальній, оркестровій музиці, яка виконується окремим голосом або на окремому інструменті.

Усі партії хорового твору, які об'єднує партитура, записуються у визначеній послідовності – одна під одною, паралельно, на окремому нотному стані (Приклад 3);

Приклад 3.

Adagio Д. Бортнянський Концерт № 32 (т.т. 83-85)

Soprano
на ве - ки смерть по-бе-дит той, хто всю жизнь сме-ло до кон-ца от-да

Alto
на ве - ки смерть по-бе-дит той, хто всю жизнь сме-ло до кон-ца от-да

Tenor
на ве - ки смерть по-бе-дит той, хто всю жизнь сме-ло до кон-ца от-да

Bass
на ве - ки смерть по-бе-дит той, хто всю жизнь сме-ло до кон-ца от-да

Назви партій пишуть повністю словом (soprano, alto, tenore, basso) або позначають початковою літерою назви партії (S, A, T, B). Система нотних станів у хоровій партитурі з'єднується спільними тактовими лініями, а на початку партитури — аколоадою.

Малюнок аколади, яка об'єднує нотні стани інструментального супроводу, має форму зігнутої дуги (Приклад 4);

Приклад 4.

Moderato ♩ = 120

Укр. нар. пісня "Ой ти, дівчино, гарна та пишна"

Обробка Є. Юцевича

чи бу - ла

Тенор

Бас

Ой, ти, дів - чи - но

У нотації хорової партитури, за необхідністю, використовують додаткові музичні знаки та позначення, які вказують на характер твору, спосіб звуковедення та технічні прийоми виконання (шепіт, ехо, приглушено, крик) (Приклад 5);

Приклад 5.

Медленно

Р. Щедрин "Тиха украинская ночь" (т.т. 37-40)

(шепот)

Soprano

Alto

За ут - ра казнь! казнь! казнь Но

Знак глісандо (glissando) записується у вигляді хвилеподібної лінії з визначеним або довільним діапазоном співу (Приклад 6);

Приклад 6.

В. Рунчак
 "Мальовнича екскурсія по заповідних місцях українського сороміцького гумору" та обробка української народної пісні "Ой, у вишневому садочку козак дівчину..."

*) - поклацування пальцями однієї руки
 **) - тряссти головою

До додаткових позначень відносять знаки скорочення нотного письма: вольта (італ. *volta* – раз) – квадратна дужка над завершальними тактами музичних побудов, яка зумовлює їх повторення з іншим закінченням; реприза — знак точного повторення всього твору або його частини, такту, групи нот усередині такту (Приклад 7);

Приклад 7.

"Терен мати коло хати". Обр. Е. Яценка (т.т.24-27)

Т.
8
Бо ще й бу - де би - тва Бо ще й бу - де би - тва

В.

знаки октавного переносу (цифра 8 над або під нотним станом) (Приклад 8);

Приклад 8.

G. Gastoldi "An hellen Tagen"

S.I
An hel - len Ta - gen, Herz, welch ein Schla - gen!

S.II
An hel - len Ta - gen, Herz, welch ein Schla - gen!

A
An hel - len Ta - gen, Herz, welch ein Schla - gen!

T
8
An hel - len Ta - gen, Herz, welch ein Schla - gen!

B
An hel - len Ta - gen, Herz, welch ein Schla - gen!

позначення мелізмів (Приклад 9).

Приклад 9.

Є. Станкович. Людські Купала з опери "Купало"
Переклад для мішаного хору М. Гобдича
Аранж. для ударних інстр. Г. Черненка

S.
A.
T.
B.

по - сі - ем, по - сі - ем,

Хто не вий-де на Ку-па-ло, щоб йо-му но-гу зла-ма-ло, щоб йо-му но-гу зла-ма-ло,

T. Blocks

Tom-Toms

Tamburo
(cola spazzole)

Мелізми – мелодичні уривки або цілі мелодії, які виконуються на один склад мовного тексту [23, 334]. Мелізматичні розспіви характерні для візантійської культової музики та ранніх форм європейського багатоголосся.

Запис партитур, у яких хор поєднується з деякими інструментами, вимагає нових форм фактурного викладу музичного матеріалу. Нотування партій ударних, шумових інструментів потребує використання додаткових нотних ліній, на яких указується ритмічна, темпова, динамічна побудова, характер та спосіб видобування звуку на цьому інструменті (Приклад 9).

Упродовж XVI – XX ст. при нотуванні музичних партій використовували різні види музичних ключів, зокрема – сопрановий, альтовий, теноровий,

басовий, скрипковий. Ключ – знак на нотоносці, який указує на звуковисотне положення нот (Приклад 10).

Приклад 10.



У процесі вдосконалення та спрощення запису музичних партій і покращення зорового сприйняття фактурного викладу нотного матеріалу на практиці стали використовувати два види музичних ключів: скрипковий – ключ “*Соль*” та басовий – ключ “*Фа*”. У скрипковому ключі записуються партії сопрано, альта й тенора, у басовому – баса. У двостроковій партитурі для мішаного хору партії сопрано та альтів записуються в скрипковому ключі, басів та тенорів – басовому (читаються та звучать у тому ж октавному викладі) (Приклад 11);

Приклад 11.



Партія тенорів, записана в скрипковому ключі, звучить на октаву нижче (Приклад 12).

Приклад 12.

пишеться Обробка Є. Козака "Думи мої"

Т. *pp* на-що ста-ли на па - пє-рі сум-ни - ми ря - да - ми

В. *pp*

виконується та звучить

pp

При роботі над хоровими партитурами спостерігаємо характерні закономірності та відмінності їх нотацій: різну кількість нотних станів хорових партій і ключів, типових динамічних позначень й ін.. Запис хорової партитури повністю залежить від типу та виду хору, кількості партій, задіяних у виконанні твору.

Хор, який складається з однотипних голосів (дитячих, жіночих, чоловічих), називається однорідним (Приклади 13, 14);

Приклад 13.

Бадьоро з закликком П. Козицький "Учітеся, брати мої"

С. *mf* У - чі - те - ся, бра - ти мо - і ду - май - те чи

А. *mf*

Приклад 14.

Moderato

Укр. нар. пісня "Не женився – не журився". Обробка Є. Козака

Т. *mf* Ка - зав ме - ні бать - ко

Б. *mf* ка - зав бать - ко

Щоб я не же - нив - ся

Хор, у якому жіночі голоси поєднані з чоловічими — мішаний (Приклад 15);

Приклад 15.

Allegro ♩ = 120

Укр. нар. пісня "Сусідка". Обробка Я. Яциневича

С. А. *mf* Ой, су - сід - ко,

Т. Б. *mf* су - сід - ко,

су - сід - ко

су - сід - ко

Іноді жіночий доповнюється однією чоловічою партією (теноровою, або басовою). Такий тип хору називається неповним мішаним (Приклад 16).

Приклад 16.

Andante sostenuto, sempre con dolcezza

Й. С. Бач. Мотет "Jesu, meine freude"

С. I *mf* Gu - te Nacht,

С. II *mf* Gu - te Nacht,

Т. *mf* Gu - te Nacht, o We - sen,

p gu - te Nacht

p gu - te Nacht

p gu - te Nacht, o We - sen

p gu - te Nacht, o We - sen

Вид хору – характеристика виконавського колективу або твору за кількістю самостійних хорових партій – це одноголосні, дво -, три -, чотири - і багатоголосні хори.

Твори написані для 8-ми, 12-ти і більше голосів часто складаються з декількох хорів. У період розквіту поліфонії строгого стилю та партесного багатолосся композитори писали твори для 16-ти, 20-ти, 24-х і більше голосів (Дж. Габріелі, Й. Окегем) (Приклад 17);

Приклад 17.

The image shows two systems of musical notation for a choral piece. The top system is labeled 'Allegro maestoso' and 'Музика М. Дилецький. Літургія "Київська"'. It features two vocal parts: Soprano (S.) and Alto (A.) in the upper system, and Tenor (T.) and Bass (B.) in the lower system. The lyrics are 'Сла - ва От - цю і Си - ну'. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'f'. The bottom system shows a similar arrangement with a different melodic line for the Soprano part, also with the same lyrics.

Поділ основних партій може бути постійним (упродовж усього твору) та епізодичним (у музичній фразі). За епізодичного поділу партії голос нової мелодичної лінії записують на тому ж нотному стані. Підтвердженням поділу хорової партії є різний напрям написання штилів: для високих голосів — вгору, для низьких — вниз, іноді пишеться термін *divisi* (*divisi* – італ. – поділ). ***Divisi*** зазвичай виникає в зв'язку з необхідністю заповнення широкої відстані між голосами, введення додаткових гармонічних тонів, з ціллю створення комбінованих тембрових барв і т. д. На відміну від основних голосів, додаткові, що виникають у результаті поділу (*divisi*), не отримують мелодичного розвитку та з'являються епізодично (Приклади 8, 9, 18).

Приклад 18.

Музика Б. Лятошинський. "Осінь пісня" (тт. 17-20)

о - се - ні, як все - мо гут - ня ти, зне - мо - же - на в бор

Divisi дещо послаблює динаміку хорових партій, але надає звучанню хору компактності і барвистості.

Поділ та запис слів хорової партитури на склади здійснюється за допомогою дефіса (Приклад 19).

Приклад 19.

Allegro П. Ніщинський. "Закувала та сива зозуля"

За - ку - ва - ла та си - ва зо - зу - ля

Звуки, які співаються на один склад тексту, об'єднуються лігою, а короткі за тривалістю (восьмі, шістнадцяті) — загальним ребром. Ліга в першому і другому випадках не служить знаком, що вказує на штрих *Legato*, а виконує об'єднуючу функцію різних мелодичних зворотів (Приклад 20);

Приклад 20.

М. Леонтович. "Ой горе тій чайці"

Ой го-ре тій чай-ці ча-єч-ці не-бо-зі

Така традиція запису пов'язана з тим, що плавне звуковедення є пріоритетним звучанням у хоровій музиці. Наявність літературного тексту в хоровій партитурі зумовлює низку специфічних особливостей її запису. Наприклад, ліги, які визначають відрізок фрази, використовують в хорових партитурах тільки в епізодах розспіву голосних звуків та під час співу закритим ротом (Приклад 21);

Приклад 21.

Л. Левітін. "Пісня берізки"

Аа...

Ліги з фразувальною функцією в хорових партитурах не використовують. Початок та закінчення музичної фрази визначається змістом літературного тексту (Приклад 22);

Приклад 22.

Moderato М. Леонтович. "Ой лугами - берегами"

Ой лу - га - - - ми бе - ре - га - - - ми

Ліга виконує роль з'єднуючого знака при поєднанні нот однакових за своїм висотним розміщенням, але різних за тривалістю, підтекстованих на один склад (Приклад 23);

Приклад 23.

Allegretto М. Глінка. "Венецианская ночь"

Ночь

Теми для рефератів

1. Історія розвитку хорової партитури.
2. Види та типи хорів.
3. Мелізматичні розспіви в хорах візантійської культової традиції.

Теми для самостійної роботи

1. Еволюція запису хорових партитур.
2. Фактурні та мелодично-гармонічні принципи творів О. Лассо.
3. Використання додаткових позначень в хоровій партитурі.

Теми для дискусій та семінарів

1. Цифрова нотація Ж. Ж. Руссо.
2. Сучасна система запису хорових партитур.
3. Партесний спів.

Зразки тестів для самоконтролю та перевірки засвоєння знань

1. Вказати мелізми, що використовуються у творі Й. Гайдна „Miss in tempo re Belli. Qui tollis ” (викреслити зайве):
 - а) форшлаг; б) мордент; в) групетто.
2. Визначити тип хору в обробці «Засвічу свічу» Г. Гаврилець (викреслити зайве):
 - а) однорідний; б) мішаний.

РОЗДІЛ 2

ЕТАПИ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТА НАД ХОРОВОЮ ПАРТИТУРОЮ. ЧИТАННЯ ПАРТИТУРИ

Самостійна робота студента над хоровою партитурою передбачає:

- 1) вивчення партитури хорового твору;
- 2) осмислення музики та її інтерпретації;
- 3) складання орієнтовного плану розучування й виконання твору.

Початкове знайомство студента з хоровим твором передбачає ознайомлення з відповідним періодом життя й творчості композитора та його світоглядними переконаннями, історією написання твору. Це дає можливість майбутньому хормейстеру глибше вникнути в художній образ та зрозуміти задум композитора.

Вивчення партитури проходить шляхом гри на фортепіано, теоретичного та вокально-хорового аналізу, читання внутрішнім слухом з одночасним теоретичним аналізом та прослуховуванням у записі. Результат використання цих методів залежить від:

- а) рівня професійної підготовки студента;
- б) наявності досвіду роботи з хором;
- в) складності музичного матеріалу;
- г) міри попереднього знайомства з твором;
- д) часу, виділеного на вивчення твору.

Однією з основних форм самостійного вивчення хорового твору є читання партитури за фортепіано.

«Читанням з листа» (італ. *a prima vita*) називають виконання хорового твору з нот, як правило на фортепіано без попереднього вивчення партитури [23, 627]. Перш ніж приступити до гри партитури на інструменті, студент робить попередній зоровий аналіз нотного запису, послідовно визначаючи тип, вид хору, тональність, розмір, темп, штрихи. Щоб запобігти виникненню помилок

при грі партитури, потрібно встановити склад хорових партій, проаналізувати найбільш складні місця для виконання.

Особливу увагу слід звернути на знаки альтерації. Поява випадкових знаків (перед акордами, чи окремими звуками) потребує чіткого обґрунтування їх застосування як виражального засобу гармонії. Для цього слід визначати тональний план твору, місця відхилень в інші тональності, використання різних ладів та альтерованих акордів.

Наступним етапом є прочитання літературного тексту (тема, ідея, образи) та визначення його взаємозв'язку з формою хорового твору, виявлення меж (кордонів) частин, фраз і речень.

Студент визначає вид фактури, розподіляє музичний матеріал між правою та лівою руками, формує аплікатурний порядок чергування пальців у технічно складних місцях.

Залежно від складності нотного тексту партитуру потрібно вивчати частинами, поділивши на групи партій. При широкому розташуванні в групі чоловічих голосів тенорова партія (або окремі її фрагменти чи звуки) переносяться в праву руку (аналогічно в випадках широкого розташування в жіночих голосах звуки альтової партії переносяться в ліву руку). Той самий прийом використовується коли виникає перехрещення голосів (тенор, що звучить вище альту, передається в праву руку).

Виконуючи хоровий твір на фортепіано, важливо відтворити лінію розвитку кожного голосу та рівновагу голосів у різних хорових партіях, при цьому дещо підкреслюючи партію баса як фундамента. Партитуру слід грати “по-хоровому”, за характером звуку максимально наближаючись до хорового звучання, дотримуючись цезур відповідно до правил вокально-хорового дихання та фразування.

Визначальними засобами фразування є перемінна динаміка, цезури, експресія метроритмічного руху, характер вимови літературного тексту. Визначивши сюжет, образи, ідею твору, необхідно поділити його на частини (періоди, речення, фрази і мотиви), об'єднані смислом значенням. Особливу

увагу варто приділити визначенню логічних центрів літературного тексту, від яких залежить зміст фрази. Наголошеним в кожній фразі буде те слово, яке найбільш повно виявляє її зміст. Підкреслення цього слова не є лише силовим, воно повинно виявляти головну думку цілої фрази або речення (“Наносили землі та й додому пішли, і ніхто не згадає” – Б. Лятошинський “За байраком, байрак”).

Метод зорового аналізу розвиває важливі навички асоціативного (образного) мислення, (формуючи в уяві характер твору).

Читаючи з листа, студент розвиває й удосконалює свої вміння та навички гри на інструменті, техніку виконання, зоровий діапазон читання нотного запису, уміння орієнтуватися в новому музичному матеріалі.

Партитуру слід виконувати максимально виразно, чітко дотримуючись фразових структур, нюансів, авторських вказівок, максимально наближаючи звучання інструменту до хорового.

Для передачі хорового звучання партитуру бажано виконувати штрихом **legato** (плавно, зв'язно). З метою збереження лінії звуковедення використовується прийом передачі партій середніх голосів з однієї руки в іншу. Важливим моментом гри партитури є дотримання логіки фразування (взаємозв'язок музики та літературного тексту) та використання цезур, що представляють собою короткі, ледь помітні повітряні паузи (люфт-паузи) між фразами або завершеними розділами музичного твору. Орієнтирами розміщення цезур служать розділові знаки, що виділяють у фразах різні логічно підкреслені автором слова (коми, крапки, знаки запитання, оклику (та вигуки). Зважаючи на це, необхідно дотримуватись авторського тексту (авторських позначень) і бути обережним з їх застосуванням.

В одних випадках цезура виконується як пауза, в інших – тільки як поновлення дихання, в третіх – достатньо знайти початок наступної побудови новою атакою звуку. Цезура може розділяти схожі за змістом епізоди, і тоді її виконання не містить зміни характеру звуку, темпу, динаміки та інших засобів виразності. Якщо ж вона знаходиться на межі контрастних побудов, хору

необхідно швидко перебудуватись на новий характер виконання. Цезури часто не піддаються точній фіксації в партитурі. Глибина, характер і смислове значення цезур визначаються їх композиційно-структурними та виражальними функціями й підпорядковуються логіці розгортання літературного тексту.

Для повноцінного художнього виконання хорової партитури на фортепіано велике значення має **педалізація** (використання ефектів зміни звучання інструмента за допомогою **педалей**). Їх правильне застосування надає звучанню фортепіано значно більшої наспівності й виразності, чим досягається плавність звуковедення, зв'язність і безперервність переходів між акордами, що є однією з основних вимог до гри партитури «по-хоровому».

Оволодіння технікою гри партитури з листа сприяє глибокому проникненню в сутність твору, швидкому, досконалому його вивченню та інтерпретації.

Початковим етапом ознайомлення з хоровою партитурою твору є **читання-розбір**. Виконуючи партитуру з листа, студент, не поспішаючи, а за необхідності – зупиняючись та неодноразово повторюючи окремі епізоди, визначає функціональну послідовність акордів, їх ритмічний і фактурний виклади, окреслює складні для виконання фрагменти. Складні для виконання фрагменти партитури вивчаються окремо в подальшому поєднанні з попередніми та наступними тактами партитури. Такий спосіб розбору дає змогу студенту отримати загальне уявлення про музичний твір і визначити ступінь складності партитури.

Читання у сповільненому темпі

Наступна форма читання з листа передбачає гру партитури без повторень і зупинок. Характерною особливістю такого виду читання партитури є сповільнений темп виконання, що сприяє більш детальному засвоєнню нотного тексту. При недостатній технічній підготовці студента темп потрібно сповільнити по максимуму. Проте слід пам'ятати, що таке сповільнення не повинно впливати на цілісність композиційного формотворення. Для цього

потрібно уникати безпідставних повторень окремих акордів, тактів, музичних епізодів.

Таким чином, читання партитури в сповільненому темпі дає можливість студенту засвоїти якомога більшу кількість композиторських прийомів і засобів музичної виразності, застосованих у виконуваному творі.

Читання в темпі

Умовою цієї форми читання з листа є виконання партитури з початку до кінця в темпі, зазначеному автором. Щоб зберегти визначений темп, складні для виконання фрагменти партитури можна подати в спрощеному вигляді, зберігаючи при цьому цілісність музичної побудови. Читання партитури в темпі сприяє розвитку швидкісного читання нот, дає можливість розширити діапазон огляду нотного тексту, допомагає скласти цілісне музично-слухове уявлення про художній образ твору.

Читання внутрішнім слухом

Універсальним методом вивчення партитур є поєднання зорового та внутрішньослухового читання. Внутрішній слух — здатність людини до чіткої звуковисотного уявлення (із нот, по пам'яті) окремих звуків і гармонічних побудов або цілого музичного твору [23, 506]. Такий синтез забезпечує цілісність музично-слухового уявлення про ідейно-художню концепцію твору, його структурну побудову, ладо-тональний план. Читання партитури внутрішнім слухом забезпечує економію часу. Не затримуючись на суто технічних труднощах музичного виконання (складних вокальних пасажах, мелодичних стрибках у хорових партіях, широкому розміщенні голосів), увага концентрується на ладо-гармонічній побудові, особливостях голосоведення та виразності тембрально-емоційного звучання.

Поєднання зорового й внутрішньослухового читання є одним із найскладніших та ефективніших видів читання партитури. Такий вид

самостійної роботи вимагає від студента достатньо розвинутого музичного слуху, пам'яті, знань сольфеджіо, теорії, гармонії тощо.

Зорове (споглядальне) читання партитури

Цікавим, корисним і найбільш доступним видом читання партитури є зорове – з одночасним прослуховуванням твору у виконанні хору в концерті, на репетиції, відео, аудіозаписах.

При одночасному зоровому та слуховому читанні хорової партитури слід сконцентрувати увагу на літературному тексті, ідейно-образному змісті, особливостях побудови й виразності.

По ходу розвитку твору, зіставляючи літературний та музичний тексти, студент фіксує послідовність вступу окремих партій, ладо-тональний план, місце головної та побічної кульмінацій, з'ясовує темп і його модифікації. Особливу увагу тут слід звернути на фразування особливості фактури, ритм, зміну гармонічних функцій акордів тощо. Тональні та ладові зміни у творі відзначені з появою нових знаків альтерації.

Наступним кроком споглядального методу роботи є аналіз агогічних особливостей твору (співставлення швидкого й повільного темпу, прискорення та сповільнення, затримання звучання на ферматах, паузи).

Уміння аналізувати та читати партитурний запис розвиває логіку музично-теоретичного мислення, активізує слух, формує творчу ініціативу та музичний інтелект.

Наступним кроком за ефективністю засвоєння музичного матеріалу є обов'язковий спів студента в хорі. Виконання вимог керівника, розуміння специфіки роботи з хором розширює діапазон зорового бачення партитури як за обсягом музичного запису, так і за змістом.

Особливості використання аудіовізуальних засобів

Основною метою використання аудіовізуальних засобів є активізація розумової діяльності студента, збільшення обсягу навчальної інформації, її урізноманітнення, підвищення якості й продуктивності самостійних занять.

Аналізувати та вивчати партитуру за допомогою технічних засобів (компакт-диски, аудіо, відео системи тощо) в деяких випадках зручніше, ніж бути присутнім на концертах і репетиціях.

Аудіовізуальний запис дає можливість бути незалежним від умовності місця, часу виконання твору, кількості повторень, гучності тощо, ознайомитися з виконавською майстерністю провідних хорових колективів світу, розширює музичний світогляд студента, активізує процес вивчення партитури, скорочує час її засвоєння.

Однак використання механічного запису, як одного з видів самостійної роботи, має свої недоліки, зокрема:

- формує в студента споживацькі, пасивні форми мислення;
- звільняє його від необхідності пошуку нових ідей, аналізу та відбору тих чи інших варіантів виконання твору;
- позбавляє можливості формування власної думки про трактування твору (проблеми звукоутворення, дикції, фразування тощо).

Теми для рефератів

1. Формування умінь і навичок читки нот з листа в процесі ознайомлення з хоровою партитурою.
2. Гра на фортепіано як одна з форм роботи над хоровою партитурою.
3. Розвиток внутрішнього слуху в процесі роботи над хоровою партитурою.

Теми для самостійної роботи

1. Виховання умінь та навичок педалізації.
2. Види музичних форм.

3. Аналіз партитури як процес формування творчої уяви та музичного інтелекту.

Теми для дискусій та семінарів

1. Експресія метроритмічного руху в хоровому творі та її значення як формотворчого фактора.
2. Фразування як основа художньо-сміслового розкриття образного змісту твору.
3. Музичні форми та принципи їх класифікації (взаємозв'язок музичної форми твору з літературним текстом). Єдність змісту та форми.

Зразки тестів для самоконтролю та перевірки засвоєння знань

1. Цезура – це: (викреслити зайве)
 - а) коротка, ледь помітна повітряна пауза (люфт-пауза) між фразами або завершеними розділами музичного твору;
 - б) тимчасова перерва в звучанні одного, декількох або всіх голосів.
2. Визначити музичну форму твору Б. Лятошинського “Із-за гаю сонце сходить”.
 - а) проста тричастинна; б) складна тричастинна; в) куплетно-варіаційна.

РОЗДІЛ 3

ЕТАПИ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ ТВОРУ ТА МАНУАЛЬНОГО ЗАСВОЄННЯ ПАРТИТУРИ

Після початкового ознайомлення з твором приступаємо до детального вивчення партитури: визначаємо склад хору, засоби музичної виразності (форму, мелодію, темп, ритм, гармонію, динаміку), особливості викладу музичного матеріалу тощо. Такий аналіз дає змогу зрозуміти драматургію твору.

Форма твору. У формотворенні визначальним є характер співвідношення поетичного тексту та його музичного втілення.

Для визначення музичної форми особливе значення має аналіз принципів розвитку музичного матеріалу. Найбільш важливі з них:

1. Повторність.
2. Варіаційність.
3. Мотивна.
4. Співставлення контрастних музичних побудов.
5. Репризнність.

Також слід орієнтуватися на загальні ознаки членування, що проглядаються в нотному тексті:

- Знаки повторення як малих, так і великих розділів;
- Зміна темпу. Раптова зміна темпу утворює різке розмежування форми. Часто поступове сповільнення (*ritardando*) підкреслює підготовку нового тематичного матеріалу або цілого розділу;
- Зміна розміру, яка стосується появи нового розділу і підкреслює поділ форми;
- Зміна тематичного матеріалу;
- Наявність гармонічних кадансів як фактора поділу на частини – більші й менші;

- Зміна фактури. Різка зміна фактури зазвичай вказує на початок нової побудови.

Залежно від викладу музичного матеріалу та характеру музичного розвитку виникають й різні типи побудов: одночастинна, куплетна та куплетно-варіаційна, прості та складні двочастинні і тричастинні, поліфонічні (канон, фугато, фуга і т. д.).

Таким чином вже при першому ознайомленні з хоровим твором потрібно в загальних рисах визначити його форму з подальшим ретельним аналізом частин, особливостей їх будови, логіко-процесуальних зв'язків між ними.

Мелодія. Основою музичної теми кожного розділу твору є її мелодія. Її детальний аналіз дає змогу виявити стилістичні та жанрові особливості цього твору. Спочатку варто проаналізувати рельєф мелодичної лінії, її ритмічну та інтонаційну своєрідність, тоді – співвідношення цієї мелодії з іншими голосами фактури, прагнучи зрозуміти, яку образно-смыслову навантаження несе той чи інший тембр, продумати деталі нюансування, пов'язані зі змістом літературного тексту, визначити кульмінацію.

Фактура. Наступний етап роботи над партитурою — детальний аналіз фактури. Фактура буває:

- мелодико-гармонічна (мелодична функція одного з голосів виступає на фоні гармонічної при єдиному для всіх ритмічному малюнку);
- акордово-гармонічна (жоден із голосів за однакового ритму не виконує мелодичної функції);
- гомофонно-гармонічна (мелодія знаходиться в одному з голосів, решта – створюють гармонічний фон);
- поліфонічна (всі голоси мають самостійне мелодичне значення):
 - а) імітаційна поліфонія (послідовне проведення однієї і тієї ж теми в різних голосах на фоні протискладення в інших);
 - б) підголоскова поліфонія (до солюючого голосу підключаються мелодичні підголоски з функцією відгалуження або протистояння);
- мішана (чергування різних типів фактури).

Гармонія. Аналізуючи партитуру необхідно звернути увагу на такий важливий засіб музичної виразності як гармонія. Досить часто з усіх засобів виразності гармонії в силу її колористичних можливостей відводиться домінуюча роль. Гармонічний аналіз хорової партитури починається з визначення ладо-тонального плану твору:

- визначення початкової тональності твору;
- визначення завершальної тональності;
- установлення відхилень чи модуляцій;

У хоровій літературі, крім найчастіше вживаних натурального, гармонічного, мелодичного мажору й мінору, досить часто використовуються лади народної музики, такі як дорійський, лідійський, фрігійський, міксолідійський та інші. Неточність у визначенні ладу може призвести до помилкового визначення тональності.

Динаміка. Важливим виражальним засобом у музиці є динаміка, яка тісно пов'язана з формою твору й допомагає розкриттю його змісту.

Аналізуючи різні твори, помітно, що композитори по-різному ставляться до позначення в нотах динамічних відтінків. Одні виписують їх дуже детально, інші обмежуються тільки основними нюансами, надаючи можливості диригентам проявити свою творчу індивідуальність в складанні більш детальної динамічної партитури.

Робота над динамікою передбачає визначення головних і місцевих кульмінацій, їх смислової ролі та хорових засобів, необхідних для їх реалізації, в т. ч. головної кульмінації — вершини динамічного розвитку твору. Важливо не тільки рельєфно виділити кульмінації, але й зуміти підпорядкувати часткові – головній та правильно виразити характер руху до кульмінації. Кульмінація твору не завжди досягається з найбільшою силою звуку.

Кульмінацію слід розглядати як сукупність:

- динамічної напруги;
- тонально-гармонічних ускладнень;
- *divisi* хорових партій;

- ритмічних ускладнень;
- високого регістру в хорових партіях;
- наявності фермат;

Особливу увагу потрібно звернути на довготривалі *crescendo* і *diminuendo*. Передчасне посилення або послаблення звучання призводить до втрати динамічних ресурсів, і тому хвилі наростання чи спаду виявляються занадто короткими. Так при виконанні *crescendo* посилення звучання починається в мелодичному голосі, а решта голосів приєднується дещо пізніше. При виконанні *diminuendo* спостерігаємо зворотну картину: першими затихають побічні голоси й тільки потім — мелодія. На практиці досить часто мелодичний голос першим починає затихати, залишаючи велику групу допоміжних голосів у попередньому нюансі. Ці два прийоми досить складні для виконання, тому вимагають від диригента та хору постійної уваги.

Темп. Однією із найбільш складних виконавських проблем є вибір правильного темпу.

У хоровій літературі зустрічається два види партитур: із позначенням метрономічного темпу та без позначення. Оскільки темп — величина непостійна, особливо коли маємо справу зі складним за змістом твором, кожен новий музичний образ, пов'язаний зі зміною характеру музики, має й свій темповий відтінок. Тому правильним темпом завжди буде той, який за допомогою ледве помітних змін пристосується до мінливого змісту музики. Це означає, що метрономічні позначення – досить умовні й показники метроному потрібно сприймати як рекомендацію для визначення основного темпу. На його вибір також впливають емоційний стан та індивідуальність диригента, який вносить у виконання відомого хрестоматійного твору свіжі темпові нюанси.

Водночас, рівень художнього виконання значною мірою залежить від дотримання точності визначеного автором темпу, оскільки він тісно пов'язаний з характером, стилем, жанром твору.

Так, твори написані в повільних темпах (*Largo*, *Lento*, *Adagio* і т. д.) вимагають повноти, широти і плавності в виконанні. Для досягнення повноти

звучання необхідне розширення ритмічних одиниць або перетримування, ледве помітне відтягування кожного звуку. В диригуванні творами з повільними темпами використовують подрібнення схеми. Проте перебільшене заповільнення темпів таких творів може призвести до втрати їх цілісності.

Оскільки багато творів виконується в єдиному темпі, то нерідко виникає тенденція до прискорення (в швидких темпах) у зв'язку з відсутністю міцної опори на метр.

Твори, написані в швидких темпах (*Allegro*, *Presto* і т. д.), вимагають стрімкості, легкості, чіткості у виконанні, що досягається ледь помітним зменшенням тривалості кожного звуку. Проте перебільшено швидкий темп у пошквалених творах порушує стабільність ритму і слова, ансамбль, стрій та динамічний розвиток, призводить до нечіткості дикції.

Таким чином визначення правильного темпу відбувається шляхом:

- осягнення образно-емоційного змісту твору;
- аналізу форми, розвитку тематичного матеріалу, контрапунктичних голосів, різноманітних авторських ремарок;
- урахування емоційного стану та індивідуальності диригента.

Важливим засобом музичної виразності є **фермата** (італ. *fermata* – зупинка) [23, 573]. Вона підкреслює особливу роль конкретного звуку або акорду і, як правило, застосовується в кінці твору. Фермата готується заповільненням темпу (*ritenuto*) в попередніх тактах. Інколи – підкреслює кульмінацію. Фермати на тактовій рисці та між нотами радше виконують роль психологічної паузи.

Часто композитори використовують позначення, які доповнюють і розширюють художньо-виконавську палітру. Одні коригують темп, часто будучи також агогічним штрихом, динамічним відтінком, інші виражають різноманітні внутрішні та настрої (*agitato*, *animato*, *dolce*, *espressivo*, *cantabile* і т. д.)

Ритм. Ритмічність – необхідна умова музичного виконання, над якою необхідно працювати з перших кроків вивчення твору. Вихованню відчуття

ритму допомагає прийом внутрішнього метроритмічного дроблення (пульсація долей).

Для засвоєння ритмічного змісту музичного твору рекомендовано:

- 1) при грі партитур – лічення вголос з підкресленням сильної долі такту;
- 2) декламування нот у ритмі;
- 3) читання літературного тексту у ритмі;
- 4) спів партій (або гра всієї партитури) з рахуванням вголос.

У досягненні метроритмічної стійкості може допомогти літературний текст хорового твору (правильні наголоси, смислова логіка). Оскільки ритмічний спів базується на ритмі мови, потрібно проаналізувати не тільки музичну, а й поетичну палітру твору.

Штрихи. Під час вивчення партитури значну увагу необхідно приділити штриховій палітрі твору. Штрихи повинні відповідати стилю та жанру написаного хорового твору, його змісту, характеру музики.

Мануальне засвоєння партитури твору

Після попереднього опрацювання партитури студент приступає до мануального засвоєння твору, оскільки жест є основою осмисленої моделі звучання. За допомогою жесту диригент спілкується з хором. Тому диригування можна визначити як своєрідне перенесення музики на мову жестів, звукового образу – в зоровий (при цьому міміка передає необхідний емоційний стан, а рухи диригента керують технічними деталями виконання).

У процесі роботи над мануальною технікою важливо встановити темп твору, відпрацювати покази вступів окремим хоровим голосам чи партіям, солістам, зняття звучання та зміну динаміки (піднесення, спади, кульмінації), відхилення в темпах, фермати тощо. Осмисливши фразування твору, диригент повинен стежити за проведенням мелодичної лінії кожної з партій, акомпанементу, підібрати відповідні жести для розкриття змісту твору.

Самостійна робота студента над мануальним засвоєнням партитури має бути спрямована на розкриття драматургії твору. Кожен виразовий засіб

партитури слід розглядати як спосіб, за допомогою якого композитор розвиває музичний образ, що народжується в процесі взаємодії всіх засобів виразності.

Уся багатоплановість жестів диригента може бути зведена до трьох комплексів. Перший з них включає все те, що пов'язане з відтворенням музичного матеріалу. Це – прийоми тактування, позначення темпу і динаміки, звукового заповнення долі такта, опорність і перехідність долей та фразування. Другий комплекс дій диригента передає динаміку розвитку форми, третій – включає все те, що стосується передачі образно-художнього змісту твору – (засоби емоційно-вольового спрямування).

Оскільки образний зміст музичної фрази залежить від багатьох компонентів – ритму, динаміки, агогіки, штрихів, мотивної структури, тембрової палітри, то для її відображення необхідно знайти відповідний характер жеста.

У диригуванні застосовують симетричні (однакові) та роздільні типи рухів (коли обидві руки при єдиній меті одночасно виконують різні технічні завдання). Тип руху вибирається в залежності від характеру музики, динаміки, фактури, темпу будь-якого розділу твору. Функції правої руки – показ метричних долей, тобто виявлення метричної структури твору, визначення темпу, динаміки, показ вступів голосів, штрихів, акцентів, фермат, синкоп. За допомогою лівої руки подається вступ голосам, показ фразування, дихання, зняття звучання, цезур, змін мелодичного малюнка, гармонії, фактури і т. д.

Під час самостійних занять студент, як правило, захоплений лише диригуванням мелодичної лінії. Прагнучи – якомога більш яскраво передати в жестах виразний бік мелодичного руху, він допускає низку погіршень у відношенні ауфтактових рухів до інших голосів партитури, «змазуючи» їх на користь відображення злитності мелодичної лінії. Таким чином, студент втрачає змогу уявити собі рух акомпанемента, супроводжуваних голосів, пульсація яких тільки і може дати йому відчуття ритмічної опори. Для цього слід скеровувати свою увагу не тільки на горизонталь голосів, а й на вертикаль звучання партитури.

Диригент повинен володіти звуковим заповненням долі і активно керувати ним. «Відчувати звук в руці» – це значить відчувати його насиченість, колорит, його «матеріальність». Важливо також визначити, скільки звуків припадає на кожен рух руки та ритмічну пульсацію всередині лічильної долі, яка базується на внутрішньому відчутті та чіткому показі метричної структури твору – співвідношенні долей за їх вагомістю (чергування сильних і слабких долей такту).

Одним із головних чинників мануального відтворення звучання партитури є чіткий та виразний показ ауфтактів. Ауфтакт повинен супроводжуватись поглядом, спрямованим до виконавців. Диригуючи, потрібно весь час уявляти хор, розташування хорових партій, відчувати їх тембральне звучання. При показі вступів різним групам виконавців, як правило, змінюється позиція рук. Важливою є динамічна та штрихова ідентичність ауфтактів вступу та зняття звучання (готується помітним ауфтактом до тієї долі, на якій припиняється звучання).

Для роботи над технічними прийомами диригування рекомендується використання різних методів засвоєння партитури [24, 55 – 80].

Метод роздільного вивчення партитури за голосами і фактурними пластами. Вслухаючись в окремо взятий голос, або фактурний пласт і диригуючи ним почергово, студент визначає виражальні можливості кожного, щоб, диригуючи цілим твором («звучанням повної фактури»), внутрішнім слухом чути не тільки провідний голос (тематичний матеріал), а й акомпанемент, басовий голос, підголоски (поліфонічні проведення голосів). Цей метод сприяє більш глибокому та детальному аналізу партитури й допомагає визначити:

- функцію кожного голосу партитури;
- функціональні зв'язки між голосами;
- роль ритмічного супроводу.

Метод роздільного вивчення партитури за фактурними елементами (пластах) дає змогу диригенту не тільки почути всі голоси партитури, виявити

подвоєння, підголоски, багатоплановість акомпанементу, витримані звуки і т. д., але й визначити структуру твору, логіку розвитку, відчутти його образний зміст і характер.

Наступним ефективним методом роботи над мануальним засвоєнням хорової партитури є *метод співставлення*. Завдяки цьому методу у студента розвивається аналітичне осмислення вибору жестів і особливостей виконання. В роботі над диригентською технікою потрібно поставити перед собою ряд завдань: на що необхідно в цей момент звертати увагу – штрихи, ритміку, динаміку, агогіку і т. д. Диригент шукає відповідні жести до кожної музичної фрази (а також до кожного музичного образу і його трансформації), а значить порівнює і співставляє їх.

На початковому етапі роботи над хоровою партитурою необхідно більше уваги приділити співставленням ритму, особливо заповненню лічильної долі на основі пульсації, що є дуже важливим для точності, рівності і ритмічності руху. Потім слід освоїти артикуляційні і динамічні співставлення, після чого перейти до пошуків образно-виражальних засобів управління, використовуючи для цього співставлення образного змісту музики.

Наступним етапом самостійної роботи є співставлення різних акомпанементів в хорових творах із супроводом. Диригент повинен знайти жест, що об'єднає два плани, відмінні за ритмом і характером свого руху.

Завершальний етап роботи – формування єдиного художнього цілого з глибоким усвідомленням драматургічного розвитку твору.

Знання хорової партитури передбачає чітке, інтонаційно чисте й виразне вокальне відтворення студентом мелодичного матеріалу кожної з хорових партій:

- спів акордів у вертикальному розміщенні;
- спів окремих мотивів, фраз, мелодичних та гармонічних фрагментів;
- уміння співати партії, переходячи з одного голосу на інший;
- спів хорових партій з одночасним виконанням всієї партитури на інструменті;

- диригування твором.

Підсумовуючи вищесказане, необхідно зазначити, що правильно організована система самостійних занять дає значний результат у досягненні міцних та глибоких знань студента, приводить до високого рівня його професійного розвитку й виховання.

Теми для рефератів

1. Роль поетичного тексту в концепції та драматургії хорового твору.
2. Засоби музичної виразності та їх особливості в розкритті драматургії хорового твору.
3. Інтонація та стрій. Принципи інтонування в хорі.
4. Жанрові особливості мелодики хорового твору як носія образно-художнього змісту.
5. Принципи розвитку мелодії як формотворчого фактору в різних видах хорової фактури.

Теми для самостійної роботи

1. Партесний концерт як важливий етап в розвитку хорового багатоголосся в українській музиці. Творча постать М. Ділецького.
2. Артем Ведель – видатний творець українського хорового духовного концерту. Джерела стилю композитора.
3. Фуга як вища форма поліфонії в творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя.
4. Жанр хорової обробки української народної пісні на прикладі порівняльного аналізу творів М. Леонтовича та Б. Лятошинського.
5. Хорова мініатюра в творчості Б. Лятошинського, І. Шамо, Ю. Шамо, Г. Майбороди.

Теми для дискусій та семінарів

1. Особливості хорового письма Є. Станковича на прикладі фольк-опери «Цвіт папороті».

2. Драматургія хорових творів В. Тиможинського на поезію Лесі Українки.

3. Аналіз поетичного тексту як формотворчого фактору хорових композицій:

- вокально-хорові форми (куплетна, куплетно-варіаційна, прості та складні дво-, три частинні, наскрізні та інші);

- розмежування частин та їх співвідношення;

- форма кожної частини;

- контраст або спорідненість окремих частин;

- види реприз (точне повторення, скорочена або розширена).

4. Проаналізувати початковий період хорового твору:

- визначити його складові (кількість речень та співвідношення фраз, мотивів);

- визначити вид періоду (повторної чи неповторної будови, одно тональний чи модулюючий, квадратний чи неквадратний та ін.).

Зразки тестів для самоконтролю та перевірки засвоєння знань за кредитно-модульною системою

1. Визначити фактуру твору М. Леонтовича “Дударик”

а) мелодико-гармонічна; б) акордово-гармонічна; в) імітаційно-поліфонічна; г) підголосково-поліфонічна; д) мішана.

2. Проаналізувати особливості поліфонічного складу фактури з подальшим визначенням видів поліфонії (імітаційна, підголоскова, контрастна) у творі “Господи, Боже наш” В. Рунчака.

РОЗДІЛ IV

АНОТАЦІЇ НА ТВОРИ

Генрі Перселл (1659 —1695) — англійський композитор ірландського походження. Представник епохи бароко. Творчість Перселла охоплює широкий спектр жанрів — це театральна, церковна та світська вокальна й інструментальна музика. У своїх творах композитор перевтілює традиції англійського Відродження і сучасної йому французької та італійської музики, а також національного фольклору. Володіння гомофонно-гармонічним письмом і технікою генерал-баса в творчості Г. Перселла поєдналася з майстерністю поліфоніста. Гармонія Перселла багатоманітна, включає риси модальності та хроматичні звороти.

“Алилуя” – в ряді християнських конфесій молитовне хвалебне слово, звернене до Бога. У всіх латинських обрядах “Алилуя” широко вживається перед прочитанням Євангелія та на завершення низки піснеспівів меси. Крім того, “Алилуєю” називається самостійний жанр григоріанського хоралу .

У інтерпретації Перселла “Алилуя” представляє собою піснеспів для мішаного хору, основу якого складає багаторазове повторення вигуку „Алилуя”. Цей прийом є характерною рисою епохи, в яку творив композитор. Організація музичного тематизму полягає у групуванні фраз-розспівувань на мотив „Алилуя”. Повторення інтонаційно-сміслової одиниці підкреслюється повторенням ритмічного малюнку. В творенні мелодичної лінії переважають поступенні ходи та оспівування ступенів. Супроводжуючі голоси підпорядковуються логіці плавного голосоведення, що виступає передвісником норм класичної гармонії. За таких умов важливим формотворчим чинником, засобом динамізації й подолання однотипності звучання виступає гармонія. Так, кожна з частин простої тричастинної форми, в якій написаний піснеспів, завершується іншим кадансом. Протягом твору здійснюється ряд відхилень у споріднені тональності. У фактурі викладу домінує строгий гомофонно-гармонічний склад.

Антон Брукнер (1824–1896) — австрійський композитор, органіст, педагог.

Брукнер відомий, насамперед, завдяки своїм дев'яти симфоніям, які належать до вершин розвитку жанру непрограмової, «абсолютної» музики і представляють собою монументальні, лірико-епічні твори. Інша важлива сфера творчості А. Брукнера – духовна музика. Його глибока релігійність виявилась у написанні Реквієму, Магніфікату, мес, численних мотетів і псалмів на канонічні латинські тексти.

Мотет — вокальний багатоголосний твір поліфонічного складу. Як музичний жанр виник в XII столітті у Франції. Був популярним в різні епохи – середньовіччя, ренесансу, бароко, щоразу набуваючи нових рис та форм побутування. В XIX столітті до жанру мотету звертались Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Й. Брамс, М. Рeger, Ш. Гуно, К. Сен – Санс та А. Брукнер.

Мотет “Locus iste” має пісенно-схвильований характер. Він написаний в простій тричастинній формі. Особливістю першої частини є поєднання діатонічної мелодії широкого дихання з стримано-поступенним рухом супроводжуючих голосів. Широке розташування голосів в хоровій партитурі “Locus iste” надає звучанню просторового ефекту, а тонке нюансування динаміки (поступово наростаюча звучність від *p* через *mf* до *f* з раптовим переходом на *p*) створює враження переклички хорових груп чи ехового відлуння (як у тт. 7 – 9).

У середньому розділі вносить контраст гомофонно-гармонічний виклад змінюється поліфонічним, який значно активізує музичний розвиток. Середній розділ побудований у вигляді хвилі, її наростання і спаду. На початку тематичні утворення проводяться імітаційно між крайніми голосами як модулююча висхідна секвенція, що приводить до кульмінації (тт.17-20). Лінія спаду побудована на низхідній секвенції, в якій домінує поступенний рух у всіх партіях з приглушеною динамікою.

Реприза (тт. 29-47) повертає в образно-емоційну сферу початкового викладу. В порівнянні з експозиційним звучанням в репризі розширюється кадансовий розділ, підкреслюючи характер урочистого піднесення.

П. І. Чайковський (1840–1893) – російський композитор, диригент, педагог, музично – громадський діяч. Творча спадщина композитора представлена майже всіма жанрами і включає опери, симфонії, програмні симфонічні та камерно-інструментальні твори, балети, романси. Духовно-музичну творчість П. І. Чайковського репрезентують Літургія святого Іоанна Златоустого, Всенічна, цикл Дев'ять духовних музичних творів, окремі хорові композиції.

Молитва “Достойно є” звернена до Божої Матері. За походженням – це піснеспів, який увійшов в церковну практику в VIII столітті. Він складається з двох розділів: приспіву – величання “Достойно є” та ірмосу “Честнішу від Херувимів”. Історично другий розділ виник раніше, а приспів – величання з'явився як доповнення в XI ст. Завдяки змісту ця молитва стала однією з найбільш важливих і поширених у православному богослужінні.

Двочастинна будова “Достойно є” відображається у двочастинній музичній композиції. Її перший розділ – зосереджено-просвітлений. Повільний темп, розмірений рух половинними тривалостями в розмірі 3/2, звучання світлих барв Соль-мажору з модуляцією в Ре-мажор, повнозвучна хорова фактура відображають піднесений характер величання Богородиці.

Другий розділ “Честнішу з Херувимів” відзначений емоційним пошвавленням, піднесенням та змінами в хоровій фактурі, що насичується поліфонічними елементами. Почерговий вступ голосів з рисами імітаційного проведення теми, секвентний розвиток, зміна розміру (4/4), рух більш дрібними тривалостями, відхилення в побічні тональності (сі-мінор, мі-мінор) додають інтенсивності розвитку музичного матеріалу, а музичному образу схвильованості.

У кульмінації “Тебе величаємо” поліфонічний виклад поступово змінюється акордовим, встановлюється основна тональність – Соль-мажор. Тонічний органний пункт і ритмічне сповільнення в каденції підкреслюють надзвичайно піднесене і прославно-урочисте звучання молитви.

Сергій Рахманінов (1873–1943) – російський композитор, піаніст і диригент, один із яскравих представників фортепіанного мистецтва. Рахманінов синтезував різні тенденції російського мистецтва, тематичні й стилістичні напрямки, об'єднавши їх під спільним знаменником індивідуального стилю. Серед великої різножанрової спадщини композитора вагома роль належить духовній музиці, представленій концертом “В молитвах неусипаючу Богородицю”, Літургією св. Іоанна Златоустого, Всенічною.

“**Тобі співаємо**” – молитва (№12) Літургії св. Іоанна Златоустого. Вона відповідає кульмінаційному моменту здійснення Євхаристії – молитві закликання Святого Духа. В цьому піснеспіві поєднуються строгість канонічного звучання з щирістю і сердечністю музичного вислову. Організація музичного тематизму підпорядковується смисловим одиницям вербального тексту, а в основі твору лежать інтонації, що нагадують традиційний знаменний спів. Гармонічний супровід – рухливий, з опорою на плагальні звороти. У фактурі переважає строгий гомофонно-гармонічний виклад з елементами розспіву окремих складів. В тт. 13-21 в ролі виразної тембрової барви використано соло сопрано, що накладається на поступово затихаюче хорове звучання. Згідно з авторською ремаркою хор може виконувати ці такти з закритим ротом. В умовах повільного темпу (*Largo*) і надзвичайно тихої динаміки (*ppp, pp*) створено можливість максимального заглиблення у текст молитви.

Піснеспів “Тобі співаємо” часто виконується поза богослужінням і входить до концертних програм.

Денис Січинський (1865–1909) — український композитор і хоровий диригент, перший професор музики у Галичині, музично-громадський діяч, педагог. Автор музики до пісні “Мир вам, браття, всі приносим” на вірші о. І. Гушалевича, який Головна Руська Рада прийняла за національний гімн галичан-русинів. Після закінчення гімназії вступив на юридичний та теологічний факультети Львівського університету, музичну освіту здобув у Львівській консерваторії Галицького музичного товариства (1892). Працював у

Львові, Коломиї, Станіславі, Перемишлі як організатор і диригент співацьких товариств “Боян” (засноване 1891 р.). 1902 року – заснував у Станіславі першу музичну школу, організував сільські хори. Один з ініціаторів Союзу Співочих і Музичних Товариств Галичини (1903).

Спадщина Д. Січинського нечисельна, представлена такими творами, як опера “Роксолана” (1908), кантат “Дніпро реве” (1892), “Лічу в неволі” (1902, слова Т. Шевченка), “Дума про Нечая” (для голосу з фортепіано), хорами та солоспівами на слова Т. Шевченка, І. Франка та ін., духовною музикою, фортепіанними мініатюрами та обробками українських народних пісень.

Піснеспів “Нехай сповняться уста наші” є частиною Літургії і виконується після закінчення Причастя. Його зміст – прославлення Бога за Дар Причастя і молитва за достойне збереження цього Дару. Для втілення канонічного тексту композитор зумів знайти виразні музичні засоби і прийоми. Музика йде за текстом, поступово розкриваючи його зміст. Форма твору – наскрізна, розвиток матеріалу відбувається вільно, відповідно до фраз поетичного рядка. Фрази розділені паузами або зупинками на більш довгих тривалостях, що надає змогу глибокого проникнення в текст молитви. В мелодиці твору поєднано риси речитативного складу з гнучкістю окремих мелодичних зворотів, які виразно передають мовно-сміслову інтонацію. Значну роль у розкритті змісту відіграє гармонія. Вона хоч і нескладна (тональний план d-moll – F-dur – C-dur – d-moll), проте є важливим формотворчим чинником і сприяє динамізації розвитку образу. Хорова фактура гомофонно-гармонічного складу чергується з унісонними проведеннями окремих фраз (тт..18-19 і 22-23), створюючи ефект антифонного звучання.

Піснеспів “Нехай сповня” існує в різних варіантах – як знаменний розспів, хоровий твір А. Веделя, частина Літургії С. Рахманінова та Є. Станковича та багатьох інших авторів. В інтерпретації Д. Січинського молитва вражає безпосередністю, щирістю і теплотою музичного вислову.

Володимир Павенський (народився у 1957 р. в м. Чернівцях). У 1972 році поступив до Чернівецького музичного училища на теоретичний відділ. У 1980 –

85 рр. вивчав композицію у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка в класі професора В. Камінського. Учасник міжнародних фестивалів сучасної музики “Контрасти”, “Київ Музик Фест”, лауреат багатьох премій як автор творів для дітей. Член Національної спілки композиторів України (з 1994 р.). З 1985 р. працює на телебаченні і у Львівській музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької викладачем композиції.

Доробок композитора включає твори різних жанрів – симфонічні, вокально-хорові, камерно-інструментальні. В центрі уваги митця знаходиться й духовна музика.

“Отче наш” – головна молитва у християнстві. В музиці українських композиторів звернення до цього жанру спостерігається ще з періоду «золотої доби» церковної музики – творчості М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського. Наприкінці ХІХ – напочатку ХХ століття традиції духовної музики були розвинуті М. Лисенком, К. Стеценком, М. Леонтовичем, композиторами перемишльської школи. На сучасному етапі закономірним є інтерес до цього жанру в творчості Г. Гаврилець, Є. Станковича, Лесі Дичко, В. Рунчака, В. Степурка, І. Щербакова, О. Козаренка та багатьох інших.

“Отче наш” В. Павенського відтворює атмосферу зосередженості, спокою, просвітлення. Хоральний виклад, акордова фактура, сприяють саме такому звучанню молитви. Композиційно твір складається з трьох розділів. Крайнім властива тональна стійкість (Ре мажор) з опорою на м’яку субдомінантову гармонію. Застосування перемінного розміру (4/4 та 6/4) здійснено в умовах відповідності сильних долей музичного тексту логіці акцентації словесного ряду. Середній розділ вносить емоційне пожвавлення, що в музичній мові відображається введенням поліфонічних прийомів (імітації в тт. 9-11, 19-21), тональним планом (відхилення в Ля-мажор, сі-мінор, фа-дієз мінор), чисельністю виконавських нюансів (динамічних, темпових).

“Отче наш” В. Павенського засвідчує індивідуальний підхід композитора до розкриття змісту молитви, розвиває та збагачує релігійно-естетичні параметри української культурної традиції.

Олександр Козаренко (нар. 1963 р.) – український композитор, піаніст, музикознавець. Закінчив як піаніст Львівське музичне училище та Київську консерваторію і аспірантуру (класи професорів: композиції — М. Скорика, фортепіано — В. Воробйова, музикознавства — І. Ляшенка). Стажувався у Вюрцбурзькому університеті (Німеччина, 2004). Доктор мистецтвознавства (2001). З 1992 року викладав на кафедрах композиції та історії музики Львівської музичної академії, завідує кафедрою теорії музики. З 2010 р. – професор Львівського національного університету ім. І. Франка, завідувач кафедри філософії музики. Як композитор працює у жанрах симфонічної, оперної, балетної, хорової, камерно-інструментальної, вокальної та театральної музики.

Як піаніст надає особливу увагу виконанню української музики ХХ-ХХІ століть, насамперед у складі дуету зі скрипалькою Лідією Шутко.

Особливу увагу композитор приділяє духовній музиці, яка представлена такими творами як Літургія святого Іоанна Златоустого для мішаного хору, “Псалом Давида” для хору і оркестру, “Страсті Господа нашого Ісуса Христа” для читця, солістів, хору і камерного оркестру, “Чотири молебні пісні до Діви Марії” для солістів, жіночого хору та оркестру та ін.

“О Тебi радується” є частиною “Острозького триптиху” – твору, написаного на основі оригінальних монодійних наспівів ХVІ століття, до якого ввійшли три різножанрові композиції: кондак Богородиці “Возбранной Воеводі”, псалом “Блажен муж” і задостойник “О Тебi радується”. Останній представляє собою особливий піснеспів, складений святим Іоанном Дамаскіним на честь Богоматері, який використовується як задостойник в Літургії Василя Великого.

Спираючись на ладово – інтонаційний матеріал сакральної монодії, композитор вибудовує динамічну форму, що знаходиться в процесі безперервного становлення. Музика йде за канонічним текстом, і кожен з восьми епізодів відповідає текстово-смісловій структурі поетичного рядка. У творі поєднано особливості монодії з її індивідуально – авторською

інтерпретацією. Так, в процесі розгортання музичного матеріалу поєднано комбінації різних поспівок – вузькоамбітусних пневматичного типу з розвиненими широкими розспівами кантиленного типу. Композитор не регламентує розмір і такти, підкреслюючи типову для монодії нерегулярну часокількісну ритміку, що відображає нерівномірну будову поетичної основи.

У розвитку музичного матеріалу простежується надзвичайно потужна лінія наскрізного розгортання – від початкового просвітленого звучання жіночого хору в перших побудовах (тт. 1-28) через поступові вступи інших голосів, розширення інтонаційного діапазону, нарощення динаміки в напрямку руху до кульмінації (тт. 79-105), в якій кожна партія набуває самостійного значення в рамках створюючи ефектної багатошарової поліфонії пластів.

Віктор Тиможинський (нар. 1957 р.) – композитор, педагог. Закінчив теоретичний та фортепіанний відділи Луцького державного училища (1978), композиторський факультет Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (клас композиції проф. В. Флиса). З 1983 – викладач Волинського державного училища культури і мистецтв ім. І. Стравінського, голова предметно-циклової комісії теорії музики, з 2007 р. – доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. У 1995 р. очолив Волинський осередок НСКУ, член правління НСКУ (з 1999). Лауреат обласної мистецької премії ім. І. Стравінського (1996). Заслужений діяч мистецтв України (2005).

В творчому доробку композитора понад сто творів різних форм і жанрів.

Звернення до творчості Лесі Українки притаманне багатьом українським композиторам. Серед них особлива роль належить волинському композитору В. Тиможинському, автору знаменитих хорів “Моя одинокая зірка”, “Сосна”, “Осінній спів”.

Хорові твори В. Тиможинського “Хто вам сказав, що я слабка...” та “Калина” написані на межі кінця 1980-х – початку 90-х років, після завершення роботи над кантатою на вірші Лесі Українки “Надія”. Вони є своєрідним продовженням цієї тематики, хоча саме слово “надія” у цих двох хорах і

відсутнє – їх об'єднує вічне Лесине – “Contra spem spero!” – “Без надії сподіваюсь!”.

Хор “Хто вам сказав, що я слабка...” представляє собою розвинену куплетну композицію з чіткою тричастинною структурою. Прагнення до максимальної мелодизації кожної партії, загальної наспівності, навіть романсовості, з чітким тональним розвитком, як непрошені думки, з їх постійним поверненням до початку, знаходять своє кінцеве вирішення у заключному звучанні на слові «самоцвіті» з об'єднанням у єдиному акорді звуків тонік усіх використаних тональностей – f-moll, a-moll, Fis-dur, g-moll .

Трагічність художнього образу хору “Калина” передано через постійну зміну мінорних тональностей – барв. На початку твору створюється враження, що це чоловіча (козака) та жіноча (дівчини) сфери, проте у коді вони стають єдиним цілим – “могила-калина”.

Наполегливі звертання – прохання помираючого козака та думки – вагання дівчини почергово проходять один і той же шлях, у тому числі і тональний, створюючи двочастинну куплетну структуру зі вступом і кодою. Особливу увагу автор приділяє використанню секундних утворень у акордах-співзвуччях – створює відчуття щему до заключного дисонансу на слові “криваві”, чітко виділеного метро-ритмічно.

Обидва твори об'єднано тим, що автор називає словом “проспів” – контрапунктичними утвореннями, що є і відтіненням основного тексту і його коментарем, і, водночас, внутрішнім голосом.

Хоровий твір “Ой субота з недількою” з циклу «Волинські пісні» написаний ще в середині 1980-х, у роки творчої співпраці з Анатолієм Пашкевичем, на його прохання і під його наглядом, для того “щоб хор зазвучав по-новому, по-особливому”. Відповідно обробка і написана з врахуванням специфіки звучання хору з народною манерою співу, проте вирізняється нахилом до гармонічної виразності, підкреслено смислового значення остінатних рішень. Композиційно цей хор представляє собою поєднання куплетності, варіаційного розвитку з тричастинністю. Введення у середньому розділі поліфонічного

викладу змальовує плин часу, швидкоплинність всього, зосереджуючи увагу на крайніх частинах твору як вираження психологічного стану героя.

В'ячеслав Фейт (1806 –1864) – чеський композитор ХІХ ст., глава празької школи органістів, автор шести струнних квартетів, п'яти струнних квінтетів, симфонії, увертюру, великої кількості романсів та квартетів для чоловічих голосів.

“Жук і троянда” – мініатюра для хору *a cappella*. Гумористичний образ зумовив особливий вибір засобів музичної виразності. Форма твору – тричастинна, з рисами куплетно-варіаційної (а – а – в – а1). Перше проведення теми є експозицією образу і відображає іронічний підтекст вірша. Створення жартівливого характеру досягається співставленням унісонних проведеннь теми з хоровим *tutti*, яскравим зіставленням динамічних відтінків *f* і *p*, введенням звукообразальних елементів, що імітують дзижчання жука. За будовою перший куплет представляє собою модулюючий (В-dur – F-dur) 12 - тактовий період, двічі повторений, з розширенням за рахунок введення звукообразальних елементів та подовженого кадансу, що підкреслює гумористичний ефект.

Середній розділ – *Meno mosso* (тт. 24 – 40) – контрастний, побудований на новій темі, характерною рисою якої є вузький діапазон мелодії, плавність і гнучкість мелодичного руху у всіх партіях, застосуванням тональності VI низького стямупеня (Des – dur) та зміни динаміки (*pp*). Появу репризи готує невеликий домінантовий органний пункт в сопрано (тт. 38-40), підкреслений ферматою.

Третій розділ – динамічна реприза, *A tempo* (тт. 41–63). Поява коротких, уривчастих фраз, розділених паузами, посилює жартівливо- іронічний характер твору.

Анатолій Головань (1952-2010) – композитор, педагог, хоровий диригент. Після закінчення Київського інституту культури працював у Луцькому культурно-освітньому пізніше, викладачем кафедри музично-теоретичних дисциплін Східноєвропейського національного університету імені Лесі

Українки. Понад двадцять років керував самодіяльною хоровою капелю працівників культури Луцького району, хормейстером Волинського обласного музично-драматичного театру ім.Т.Г. Шевченка та заснованою А. Пашкевичем Волинського народного хору.

Хорова обробка пісні Р. Купчинського **“Заквітчали дівчатонька”** для мішаного хору А. Голованя підкреслює стримано-зосереджений характер твору. Її чотири куплети, викладені в куплетно – варіаційній формі, глибоко і емоційно розкривають поетичний образ. Мелодія пісні ллється вільно, невимушено, сповільнюючись ритмічно в кінці побудов. Структурно кожен куплет представляє собою однотональний період неповторної будови з двох речень 8 + 8 тактів.

Перший куплет пісні виконують сопрано і альти. Причому початковий виклад звучить в унісон, подальший – впливає з принципів народного багатоголосся. Наступний куплет заспівують тенори з басами на фоні витриманих жіночих голосів. Прийоми застосування тембрових контрастів ведуть до активної динамізації музичного викладу. В процесі розвитку поетичного образу композитор загострює звучання альтерованими акордами ($IV4/3^{b5}$, $I 5/3^{b5}$), раптовим співставленням тональностей (g-moll / B-dur), які посилюють емоційне напруження в кульмінаційних моментах. В останньому проведенні поєднується суворість стриманості експозиційного викладу з загостреним гармонічним звучанням другого й третього куплетів. Завершується твір звучанням всіх партій в унісон, підкреслюючи настрій жалю і скорботи.

Широко популярна рекрутсько – солдатська пісня **“У темному байраченьку”** побутує також під назвами **“Шабелина”** та **“Ой хмариться, туманиться”**. У ній йдеться про непросте життя рекрута, доля якого обмежена солдатською службою.

Форма твору обробці А. Голованя – куплетно-варіаційна, заснована на контрастному чергуванні куплетів із тембровими варіантами унісонних заспівів і проведенням основного тематичного матеріалу різними хоровими групами. Так, в першому куплеті унісон жіночих голосів, який обростає терцією

второю в першому реченні, контрастно зіставляється з хором викладом двічі повтореного другого речення. Окрім хорової інструментовки динамізують розвиток образу й інші засоби, зокрема, тональні співставлення: в 1-му, 2-му, 5-му куплетах d-moll / F-dur і g-moll / B-dur в 3-му куплеті. Останній відіграє роль відносно контрастної середини. Тут відбувається „перестановка” хорових партій: заспіває унісон чоловічих голосів, що підхоплюється хором tutti; на проведенні теми в партії тенорів і басів накладаються ламентозні вигуки „ой” (тт. 13 – 14) жіночих голосів. Контраст посилюється тональним співставленням (g-moll) і відхиленням в паралельний мажор (B-dur). Останнє проведення співпадає з експозиційним викладом матеріалу, що надає формі рис тричастинності.

Унісонні заспіви, якими починається та завершується кожен новий куплет, свідчать про вплив прийомів народного багатоголосся.

“Соловею-канарею” – пісня родом із Соловків, що виникла в 30-х роках ХХ століття. Перебуваючи в засланні, співвітчизники відводили душу, виконуючи давні українські пісні і створюючи нові зразки – в характері народних. Одна з таких – „Соловею-канарею” . Тема твору – перебування на чужині і туга за родиною, за Україною – розкрита багатогранно: це схвильована розповідь, в якій поєднались і туга з жалем, і прихована благородна мужність і сила. Обробка цієї пісні для мішаного хору А. Голованя підкреслює стримано – зосереджений і, разом з тим, вольовий характер пісні.

Характерною рисою твору є очевидне прагнення автора до динамічного розвитку провідного образу. Воно проявилось, насамперед, в формі твору – куплетно-варіаційній, а також тонко продуманій тембровій драматургії.

При першому проведенні тему заспівають чоловічі голоси в унісон на фоні витриманого „d” – тонічного органного пункту в партії жіночих голосів. Такий виклад надає темі суворо-стриманого звучання. Далі композитор використовує прийоми, характерні для народного багатоголосся. Це, зокрема, підголосковий тип фактури, метро-ритмічна змінність (3/4 – 4/4), засоби мажоро – мінору (співставлення паралельних тональностей), унісонні закінчення куплетів.

Певний контраст вносять непарні проведення строф у 3 – му, 5 – му, 7 – му куплетах. В них інтонаційний зміст твору загострюється і динамізується завдяки тональним змінам (g-moll після початкового d – moll), введенню імітацій. Глибокому розкриттю образу сприяє майстерна гармонізація обробки, в якій вдало поєдналися натуральний і гармонічний види мінору, тонко і природно здійснено відхилення в субдомінантову сферу, яскраво, в момент кульмінації, застосовано перерваний зворот (т.16).

Українська народна пісня **“В чистім полі озеречко”** належить до жанру балади, типу соціально-побутових пісень з драматичним сюжетом і трагічною розв’язкою. Тема твору – драматизм нерозділеного: „чи мені вбитися, чи утопитися, чи додому воротитися”.

Обробка А. Голованя розпочинається однотоковим вступом – протяжним звучанням “порожньої” квінти (тонічний тризвук з пропущеним терцієвим тоном в тональності c - moll), яка символізує образ безнадії. Тематичний матеріал викладений у формі куплетів, що представляють собою 8 – тактові періоди з двох речень. Перший куплет – однотоновий, з короткочасним відхиленням в тональності As – dur та Es – dur, будується на співставленні двох речень, які відіграють роль заспіву і приспіву. Заспів викладений в попарному проведенні теми: першу фразу проводять баси з альтами в унісон на фоні витриманого квінтового тону (“g”) в іншій парі голосів. Друга фраза звучить у виконанні тенорів з сопрано на фоні витриманого „es” в паралельній тональності. Наступна побудова (тт. 6 – 9) повторюється двічі, виконуючи роль приспіву. В ній лінійне голосоведення змінюється гомофонно-гармонічним. При цьому гармонічні вертикалі підкреслюються загостреним гармонічним звучанням окремих гармонічних зворотів : тт. 7 - 8 – $D_2 \rightarrow (VI) - V^6$, $V_7 \rightarrow IV$, секстакордом II низького ступеня, домінантою з секстою в каденції. І тим більш драматично після такого насиченого гармонічного розвитку сприймається виклад заключного акорду – тоніки, представленій звучанням прими в унісон.

Для динамізації розвитку образу автор подає один із куплетів з іншим варіантом гармонізації і тембрового вирішення. Так, заспів IV куплета

виконується чоловіками в унісон на фоні підголоскового розвитку у жіночих голосах і звучить квартою вище.

Ім'я **Андрія Кушніренка** (нар. 1933р.) – народного артиста України, лауреата Державної премії ім. Т. Г. Шевченка, члена – кореспондента Академії мистецтв України, професора, визначного хорового диригента, збирача музичного фольклору, автора багатьох оригінальних хорових творів та обробок українських народних пісень добре відоме в Україні. Він художній керівник Буковинського ансамблю пісні і танцю, починаючи з 1962 року. Подвижницька праця на ниві хорової культури визначила його як одного з кращих хорових диригентів поряд з А. Авдієвським, Є. Савчуком, П. Муравським, В. Іконником.

Серед обробок народних пісень А. Кушніренка широку популярність здобула обробка буковинської народної пісні **“Виглядала мати сина”**. Її тема – пошук кращої долі за кордоном – не втратила актуальності і сьогодні. Трагічний зміст пісні – загибель на чужині, смерть матері, яка не дочекалась з дороги сина – втілена в куплетно-варіаційній формі з рисами наскрізного розвитку. Мелодія і образно-емоційний зміст цього твору близькі до ліричних протяжних пісень.

Перший куплет (тт. 1–9) викладено у вигляді 8-тактового однотонального (f – moll) періоду з двічі повтореним другим реченням. Вступ голосів відбувається почергово: заспівають сопрано і альти, з другою фразою вступають тенори, басы з'являються пізніше, насичуючи хорову фактуру в момент першої кульмінації.

Другий куплет (тт. 10–17) містить варіантні зміни. Вони стосуються, насамперед, зміни мелодичного малюнка, в якому загострюються окремі інтонації – це поява \uparrow IV ступеня в мінорі, який вносить у тему напружене звучання збільшеної секунди, високий настрій дорійського ладу та відхилення в тональність субдомінанти – b-moll. Побудова закінчується плагальною каденцією на тоніці без квінти, що посилює настрій скорботи і безнадії.

Драматичний характер твору підкреслено способом розгортання тематичного матеріалу, який в процесі розвитку досягає найбільш напруженого

звучання в третьому, кульмінаційному проведенні (тт. 18 – 24). Твору властива метро-ритмічна змінність, як ознака схвильованої розповіді, підкреслення ключових слів більш довгими тривалостями, досягнення мелодичної вершини (as), використання дисонантних співзвуч, таких як $3mVII4/3^{b3}$, $DDVII6/5^{b3}$ і т. п., унісонне закінчення побудови. Усі голоси хорової фактури виявляють гнучкість, пластичність мелодичних ліній, вони цілком самостійні у здійсненні виразової функції.

Василь Барвінський (1888 — 1963) — композитор, піаніст, музичний критик, педагог, диригент, визначний представник української музичної культури ХХ століття, провідний діяч Союзу українських професійних музик, доктор мистецтвознавства (1940). Особливістю творчості митця є схильність до мініатюри, інструментального жанру, особливо фортепіанного, ліричного трактування художніх образів. У 1930-ті роки Барвінський склав збірку з 38 українських народних пісень для фортепіано. Тоді ж було створено фортепіанні збірки колядок і щедрівок, а також дитячих п'єс. Тематика українських пісень також прослідковується в низці п'єс для скрипки і фортепіано (“Пісня”, “Гумореска”, “Пісня і танок”, “Елегія”), а також Струнному квартеті для молоді. У спадщині композитора кантата “Наша пісня, наша туга” (сл. С. Черкасенка), ораторія “Володимир Великий”, обробки народних пісень.

Обробка жнивної пісні **“Уже сонечко закотилося”** витримана в манері лірико-імпресіоністичного звукопису. Форма твору – куплетно-варіаційна. Куплети складаються з 4-х тактів, але в умовах повільного темпу та розміру $7/4$ складають враження метричного 8-митакту. За відносно простої мелодії, в основі якої лежить повторення невибагливого мотиву у вузькому діапазоні, акцент у розкритті образу поставлено

на гармонію та темброву драматургію. На початку твору звучить двотактовий вступ, який готує появу основного тематичного матеріалу. Кожна партія хорової фактури є розвиненою, гнучкою і відносно самостійною. Вона містить цікаві гармонічні звороти і тонко продуману функційну послідовність. У

наступних проведеннях вона звучить у іншій хоровій групі, обростає новими підголосками, та гармонічними знахідками.

Мирослав Скорик (нар. 1938 р., Львів) — композитор, диригент, музикознавець, народний артист України, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка, член-кореспондент Академії мистецтв України, “Герой України”.

М. Скорик закінчив Львівську консерваторію ім. М. Лисенка (композиторський та історико-теоретичний факультети, класи А. Солтиса та С. Людкевича, 1960) та аспірантуру при Московській консерваторії (1964) у класі Д. Кабалевського.

Із 1966 р. до кінця 1980-х рр. викладав композицію у Київській консерваторії. Тривалий час працював в США, потім в Австралії. З 1999 р. — завідувач кафедри історії української музики в НМАУ ім. П. Чайковського. З 2002 р. — художній керівник фестивалю «КиївМюзікФест». У 2005 — голова журі фестивалю «Червона рута», з 2006 — співголова Національної спілки композиторів України.

М. Скорик творить у різних музичних жанрах: симфонічному, камерно-інструментальному, вокально-хоровому. Серед його композицій – сонати, партити, концерти, варіації, кантати, музика для кіно та ін. Вагомою, хоча й нечисленною цариною творчості композитора є хорова музика.

Обробка „Хиляються ворота” входить до циклу „Три українські весільні пісні”, написаного у 1978 р., для мішаного хору а cappella. Це одна з улюблених пісень С. Крушельницької, яку вона зазвичай включала до своїх концертних програм.

У пісні змальовано драматичну долю дівчини-сироти. Два куплети поетичного тексту втілено в двох контрастних частинах музичного твору. Перша „Хиляються ворота” представляє собою двічі повторений 10-ти тактовий період. В експозиційному викладі (тт.1-10) тема проходить у сопрано в супроводі жіночого хору. Мелодія вузького діапазону (в обсязі чистої кварта) є надзвичайно примхливою в метро-ритмічному плані. Їй властива нерегулярна часокількісна ритміка в розмірах 4/8, 5/8. Поетичні наголоси, не співпадаючи з

сильними долями, формують свій ритмічний візерунок, підкреслюючи провідну роль ритму у творенні художнього цілого. Гармонічну мову твору складено акордами секундо-квартової будови, затриманнями, ладовий зміст – поєднанням різних видів мажору та хроматизму. У другому проведенні (тт. 11-20) за рахунок долучення чоловічих голосів та прийому *divisi* відбувається посилення звучності в октавних унісонах, додаючи художньому образу більшої схвильованості і напруження.

Друга частина (тт. 21-30) – контрастна. Новий тематичний матеріал викладено в однойменному мінорі (c-moll). Значно розширюється діапазон мелодії (октава, нона), підвищується теситура, насичується динамічна шкала. Фактура із підголоскового типу змінюється на акордову. Максимально драматично звучить кульмінація твору, підкреслена введенням інтонації збільшеної секунди в сопрано (т. 26), альтерованої домінанти в гармонії (DDVII4/3^{b3}), вищої динамки (*f*, *crescendo f*).

Хвилеподібність мелодичного рельєфу, оспівування головних ступенів мажоро-мінору (а, С, с) споріднюють цю обробку з ладканнями – оми традиційного весілля.

О. Яковчук (нар. 1952 р.) – український композитор, педагог, викладач кафедри хорового диригування і композиції НМАУ ім. П. Чайковського. Творчість О. Яковчука різножанрова і включає твори крупних жанрів (опера, симфонії, балет, симфонічні поеми), хорові твори, духовну музику, пісні. Творчість митця нерозривно пов'язана з фольклором. Окрім записів народних пісень (понад 1800), композитором здійснена велика кількість обробок фольклорного матеріалу для різних виконавських складів.

„Ми кривого танцю йдемо” – обробка народної пісні для мішаного хору. В обробці О. Яковчука мелодія народної гаївки виростає до рівня жанрової сцени з інтенсивним наскрізним розвитком. Форма твору – куплетно-варіаційна, що найточніше відображає тяжіння до варіантного оновлення і розвитку провідного образу.

Перший куплет (тт. 1–9) вводить в пісенно - танцювальну стихію. Тема “Ми кривого танцю йдемо, кінця йому не знайдемо” символізує колоподібний рух у природі. Її мелодія містить сконцентрований „обертальний” рух. Структура куплету впливає з будови поетичного рядка веснянки: 3 т. + 3 т. з двічі повтореною другою строфою. Просвітлено – ліричне звучання теми підкреслюється прозорою хоровою фактурою, динамікою *mp*, тональністю G-dur. В першому проведенні тема звучить у сопрано, як одноголосний заспів в традиційному народному виконанні. В наступних проведеннях варіантних змін зазнаватиме темброва палітра, ладо – гармонічна та мелодико-інтонаційна будова, наспіву.

У другому куплеті (тт.10–18) хорове звучання збагачується вступом альтів, які відтіняють звучання теми витриманими тривалостями, створюючи гармонічний фон. Особливістю третього куплета (тт. 19–27) є проведення теми тенорами на фоні витриманих тривалостей в партіях сопрано й альтів (з закритим ротом). Четверте проведення теми (тт. 28–26) вносить контраст. На перший план виходять жіночі голоси, тому в звучанні підкреслюється м’якість і ліричність, завдяки переходу в паралельний мінор e-moll, тембровій пере гармонізації, тощо.

У п’ятому куплеті відбувається найбільш інтенсивний розвиток: задіяні всі хорові групи, а тема проводиться імітаційно. Раптове тональне співставлення (G-dur – Es-dur), нарощення звучності від *mf* до *f*, звучання хорового tutti приводять до кульмінації (тт. 46 – 54).

У шостому проведенні теми (тт. 55 – 63) на фоні витриманого тонічного органного пункту в партії чоловічих голосів *p*, а згодом *pp* востаннє проводиться тема альтами і сопрано, створюючи ефект віддалення і завмирання.

Ганна Гаврилець (нар. 1958 р.) – композитор, педагог, музично-громадський діяч. Лауреат Шевченківської премії (1999). Заслужена діячка мистецтв України (2005).

Музичну освіту здобула у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (клас композиції проф. В. Фліса) та аспірантурі Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського під керівництвом проф. М. Скорика.

У творчому доробку композиторки: симфонічна, камерно-інструментальна, вокально-інструментальна, а також хорова музика. Г. Гаврилець – лауреат хорового конкурсу “Духовні псалми третього тисячоліття” (2001), премії “Київ” ім. А. Веделя (2005). Серед її нагород – орден Святого Рівноапостольного князя Володимира (2005).

Ганна Гаврилець є майстром надзвичайно вишуканих хорових звучань та формотворчих вирішень, У обробці народної пісні “Засвічу свічу” композитор настільки тонко вимальовує твору, що для виконавців, при вдаваній простоті, при роботі над твором можуть виникнути значні технічні труднощі. З одного боку куплетно-варіаційна форма, соло в діапазоні сексти, суцільні повтори, самі хорові партії в цілому не містять особливих інтонаційних труднощів, а партії тенорів та басів немов спеціально написані для колективів з обмеженими можливостями чоловічих голосів. З іншого боку, автор максимально деталізує кожний нюанс створення того свого відчуття, що відсутнє у безпосередньому тексті пісні, свою власну шкалу розвитку, ретельно вибудовану в динамічній лінії розвитку твору. Від спроби запалити свічу, до розгорання, мерехтіння (тт. 31 – 34), активного горіння (5-тий куплет), і аж до згасання- згорання. Чи то легкі сонористичні вкраплення, чи гармонічні натяки, чи канонічні імітації, чи повністю зображальна фактура 5-го куплету, чи *тендітно* введений, в т. ч. і грою малих терцій кластер (т. 53) – все підпорядковано єдиній наскрізній лінії розвитку хвилюючого образу.

Володимир Рунчак (нар. 1960) – український композитор та диригент, лауреат багатьох міжнародних композиторських конкурсів.

В. Рунчак – пропагандист сучасної музичної творчості. За роки своєї диригентської діяльності він здійснив понад 400 світових та українських прем'єр сучасних музичних творів. Як диригент, виступає з Камерним

ансамблем «Нова музика в Україні», який заснував у сезоні 1988 – 1989 рр. Як запрошений диригент – з Національним симфонічним оркестром України, Національним одеським філармонійним оркестром, Заслуженим симфонічним оркестром Національної радіомовної компанії України, з симфонічними та камерними оркестрами Львівської, Одеської, Харківської, Запорізької, Луганської, Рівненської філармоній, з музичними колективами Росії, Казахстану, Болгарії, Ізраїлю, Франції. В сезонах 2007/2008 рр. та 2010/2011 рр. працював Головним запрошеним диригентом Державного камерного оркестру Азербайджану ім. Кара Караєва. Художній керівник Всеукраїнського міжнародного фестивалю «День українського баяна і акордеона» та Міжнародного фестивалю сучасної музики «Kharkiv contemporary».

Творчі інтереси композитора досить широкі: створення музики для симфонічного та камерного оркестрів, малих ансамблів, солістів, хорів.

Обробки українських народних пісень для мішаного хору і фортепіано «Ой калино-малино», «Зашуміла дібровонька зелененька», «Ой у полі тихий вітер віє», «Суди, Боже, неділі діждати» написані Володимиром Рунчаком ще у роки навчання у Київській державній консерваторії ім. П. Чайковського. І вже у ті роки, за твердженням В. Мойсіюка, ці обробки розучувались на заняттях хорового класу М. Берденнікова, внаслідок чого і збереглися. Але доля розпорядилася так, що перше публічне виконання циклу відбулося лише на концерті з нагоди 50-річчя В. Рунчака, у його рідному Луцьку, і були презентовані (у виконанні камерного хору «Оранта» під орудою засл. діяча мистецтв України В. Мойсіюка). Оскільки нотні тексти були збережені у вигляді рукописів і на той час виявилися ушкодженими, то у зв'язку з цим було здійснено певні авторські уточнення та редагування.

За плином часу навіть автор не пригадує достеменно з яких джерел взята та чи інша пісня, і хоча ці обробки не створювались як єдиний цикл, проте їх осмислення сьогодні дає змогу вважати їх певним цілісним утворенням, хоча б по часу їх написання та долі, що їх об'єднала.

Всі ці твори створено у такій властивій для народної пісні куплетно-варіаційній формі.

Створюючи обрану емоційну атмосферу, композитор у кожній обробці по-різному використовує різноманітні фактурні вирішення – від сольних проведень, унісонних звучань та октавних дублювань – до канонів та контрастних поліфонічних утворень.

Прагнення до своєрідності кожної обробки диктує вибір і основних виразових засобів – використання декількох постійно контрапунктуючих ліній (“Ой калино-малино”), гри мажоро-мінорних засобів як бажання бідної дівчини піти у гостину до свого “багатого роду” (“Суди, Боже, неділі діждати”), варіантності контрапунктичних утворень та канонічних проведень немов переживання безлічі “рекруточок”, (“Ой у полі тихий вітер віє”).

Духовна спадщина Володимира Рунчака представлена творами різних жанрів: це, зокрема, концерт-кант на канонічні тексти для мішаного хору і дитячих голосів «Оспівуючи Різдво Господнє», «На смерть Ісуса» - церковні розспіви за Євангелієм від святого Луки в 4-х частинах для жіночого хору, читця та двох труб, «Requiem» на латинські канонічні тексти для баритона, сопрано і камерного ансамблю, «Нагірна проповідь» - антифон для мішаного хору на тексти Євангелія від святого Луки, «Kyrie eleison» для скрипки і баяна, «Глас труби страшного суду», «Духовні піснеспіви». В духовних творах композитора присутні глибоко особистісне переживання і найвища філософська мудрість.

Молитва для мішаного хору без супроводу «Господи, Боже наш» представляє собою монументальну композицію, сповнену широкої гами емоційних відчуттів: від найтонших нюансів медитативно-просвітленого, спокійно-зосередженого настрою до схвильовано-екстатичного піднесення в моментах найвищого емоційного одкровення.

Драматургія твору ґрунтується на співставленні розділів з максимально граничним ступенем контрасту на різних рівнях – тембровим та регістровим, темповим, метрико-ритмічним, динамічним та фактурним.

Глибокий зміст «Молитви» сконцентрований навколо одвічних християнських істин: це безмежна вдячність Творцю, щирість покаяння і надія на прощення, непохитна віра і щира любов. Текст тяжіє до строфи вільної будови, неримованої (прозовий вірш), нерівної величини. В наскрізній одночастинній формі твору окремі строфи виконують важливу формотворчу роль. Так, особливого значення набувають рефренні вкраплення рядків «Я дякую...» (тт..5-21, 49-64, 74-89, 94-112), які, зазнаючи фактурних та тембрових змін, знаменують початок нових розділів форми. Привертають та зосереджують увагу репліки зі словами «Боже наш», що з'являються на межі розділів з динамікою *ff*, в акордовому викладі та хоровому *tutti* (тт.. 1-4, 22, 35-36, 43-44). І щоразу після цих рядків неодмінно настає різкий злам у вигляді прозорої фактури та динаміки *piano* (тихо).

Стилістичною особливістю твору є його сонорний колорит, що виникає як результат нашарування відносно самостійних мелодичних ліній кожної партії. У вільно-хроматичному контексті мелодика зосереджена на обігруванні виразних інтонаційних зворотів, в яких поєднуються інтонації древніх мелодичних витоків з їх сучасними відголосками. Хроматика гармонії, її барвистість, поліфонічні вплетення плачевих розспівів надають тематизму особливо неповторного колориту.

Новизна і оригінальність «Молитви» В. Рунчака – в абсолютній індивідуалізованості її задуму, концепції, структури цілого. Винятково широкий спектр засобів виразності твору постає визначальним для професійно-виконавського рівня.

Alleluja

Henry Purcell

Soprano
Alto

Tenor
Bass

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

Detailed description: This system shows the first four measures of the piece. The Soprano and Alto parts are written on a single staff with a treble clef. The Tenor and Bass parts are on a single staff with a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics 'Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,' are written below the vocal lines. The Soprano and Alto parts have a melodic line with a slur over the first two notes of the second measure. The Tenor and Bass parts provide a harmonic accompaniment with chords and single notes.

S
A

T
B

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

Detailed description: This system shows measures 5 through 8. The Soprano and Alto parts are on a single staff with a treble clef. The Tenor and Bass parts are on a single staff with a bass clef. The lyrics 'Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,' are written below the vocal lines. The Soprano and Alto parts have a melodic line with a slur over the first two notes of the second measure. The Tenor and Bass parts provide a harmonic accompaniment with chords and single notes. A repeat sign is at the end of the system.

S
A

T
B

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

Detailed description: This system shows measures 9 through 12. The Soprano and Alto parts are on a single staff with a treble clef. The Tenor and Bass parts are on a single staff with a bass clef. The lyrics 'Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,' are written below the vocal lines. The Soprano and Alto parts have a melodic line with a slur over the first two notes of the second measure. The Tenor and Bass parts provide a harmonic accompaniment with chords and single notes.

S
A

T
B

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

Detailed description: This system shows measures 13 through 16. The Soprano and Alto parts are on a single staff with a treble clef. The Tenor and Bass parts are on a single staff with a bass clef. The lyrics 'Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,' are written below the vocal lines. The Soprano and Alto parts have a melodic line with a slur over the first two notes of the second measure. The Tenor and Bass parts provide a harmonic accompaniment with chords and single notes. A repeat sign is at the end of the system.

17

S
A

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

T
B

21

S
A

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

T
B

25

S
A

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

T
B

Locus iste

Allegro moderato

Anton Bruckner

Soprano *p*
 Lo - - - cus i - ste a De - o

Alto *p*
 Lo - - - cus i - ste a De - o

Tenor *p*
 Lo - - - cus i - ste a De - o

Bass *p*
 Lo - - - cus i - ste a De - - - o

4 *mf*
 S fa - ctus est lo - - - cus i - ste

A *mf*
 fa - ctus est lo - - - cus i - ste

T *mf*
 fa - ctus est lo - - - cus i - ste

B *mf* *f*
 fa - ctus est lo - - - cus i - ste a

7 *f* *p*

S
A
T
B

f a De - o fa - ctus est, *p* a De - o,

f a De - o fa - ctus est, *p* a De - o,

f a De - o fa - ctus est, *p* a De - o,

f a De - o fa - ctus est, *p* a De - o,

10

S
A
T
B

De - - - o fa - ctus est, a De - o,

De - o fa - - - ctus est

De - o fa - ctus est

De - o fa - ctus est *f*

13 *f*

S
A
T
B

f in - ae - sti - ma - bi - le sa - - - cra -

f in - ae - sti - ma - bi - le sa - - - cra -

f in - ae - sti - ma - bi - le sa - - - cra -

ma - bi - le sa - - - cra - men - - -

25 *cresc.* *p* *mf*

S si - bi - lis est, ir - re - pre - hen -

A si - bi - lis est, ir - re - pre - hen -

T 8 ir - re - pre - hen - si - bi - lis est. ir - re - pre - hen -

B

28 *p*

S si - bi - lis est. Lo - - - cus

A si - bi - lis est. Lo - - - cus

T 8 si - bi - lis est. Lo - - - cus

B

31 Lo - - - cus

S i - ste a De - o fa - ctus est

A i - ste a De - o fa - ctus est

T 8 i - ste a De - o fa - ctus est

B i - ste a De - - - o fa - ctus est

34 *mf* *f*

S lo - - - cus i - ste *f* a De - o

A lo - - - cus i - ste *f* a De - o

T lo - - - cus i - ste *f* a De - o

B *mf* *f* a De - o

37 *p*

S lo - - - cus i *p* ste a De - - - o

A fa - ctus est, *p* a De - o, De - o,

T fa - ctus est, *p* a De - o, De - o,

B fa - ctus est, *p* a De - o, De - o,

40 *f* *cresc.* *f* *f*

S fa - ctus est, a De - *f* o, De - o,

A De - - - o, *f*

T De - - - o, *f*

B De - - - o, *f*

43 *pp*

S
a De - o, De - o fa - - -

A
pp
a De - o, De - o fa - - -

T
8
a De - o, De - o fa - - -

B
pp
a De - o, De - o fa - - -

46

S
ctus est.

A
ctus est.

T
8
ctus est.

B
ctus est.

Досто́йно е́сть

Медленно

П. Чайковский

Soprano

До - стой но есть, до - стой - но

Alto

До - стой но есть, до - стой - но

Tenor

Дос - той - но

Bass

Дос - той - но

4

S

есть я - ко во - ис - ти - ну бла - жи - ти

A

есть я - ко во - ис - ти - ну бла - жи - ти

T

есть я - ко во - ис - ти - ну бла - жи - ти

B

есть я - ко во - ис - ти - ну бла - жи - ти

8

S
 тя, Бо - го - ро - ди - цу. При - сно - бла - *f*

A
 тя, Бо - го - ро - ди - цу. При - сно - бла - *f*

T
 8
 тя, Бо - го - ро - ди - цу.

B
 тя, Бо - го - ро - ди - цу.

11

S
 жен - ну - ю *mf* и Пре - не - по - роч - ну - ю

A
 жен - ну - ю *mf* и Пре - не - по - роч - ну - ю

T
 8
 При - сно - бла - жен - ну - ю *f* и Пре - не - по - *mf*

B
 При - сно - бла - жен - ну - ю *f* и Пре - не - по - *mf*

14

S
 и Ма - терь Бо - га на - ше - го. Чест - *tr* *mf*

A
 и Ма - терь Бо - га на - ше - го. *tr*

T
 8
 роч - ну - ю и Ма - терь Бо - га на - ше - го. *tr*

B
 роч - ну - ю и Ма - терь Бо - га на - ше - го. *tr*

17

S
ней - шу - ю Хе - ру - вим, чест - ней - шу - ю Хе - ру -

A
ff
Чест-ней-шу - ю Хе - ру - вим, чест - ней-шу - ю Хе - ру -

T
ff
Чест - ней - шу - ю, чест-ней-шу-ю Хе - ру -

B
ff
Чест-ней - шу - ю, чест - ней - шу -

21

S
вим и слав - ней - шу - ю без слав - не - ни - я

A
f
вим и слав - ней - шу - ю без слав - не - ни - я

T
ff
вим и слав - ней - шу - ю без слав - не - ни - я

B
f
ю и слав - ней-шу-ю, слав-ней - шу - ю без слав - не - ни - я

26

S
Се - ра - фим, без ист - ле - ни-я, без ист - ле - ни-я,

A
p
Се - ра - фим, без ист - ле - ни-я, без ист - ле - ни-я,

T
p
Се - ра - фим. без ист - ле - ни-я, без ист - ле - ни-я,

B
p
Се - ра - фим, без ист - ле - ни-я, без ист - ле - ни-я,

32 *p*

S Бо - га сло - ва рожд - шу - ю, су - щу - ю Бо - го -

A Бо - га сло - ва рожд - шу - ю, су - щу - ю Бо - го -

T Бо - га сло - ва рожд - шу - ю, су - щу - ю Бо - го -

B Бо - га сло - ва рожд - шу - ю, су - щу - ю Бо - го -

36 *f* *f* *f*

S ро - ди - цу. Тя ве - ли -

A ро - ди - цу. Тя ве - ли -

T ро - ди - цу. Тя ве - ли -

B ро - ди - цу. Тя ве - ли -

40 *p* *p* *p*

S ча - - - - ем, Тя ве - ли - ча - - - -

A ча - - - - ем, Тя ве - ли - ча - - - -

T ча - - - - ем, Тя ве - ли -

B ча - - - - ем, Тя ве - ли -

44

S
ем, Тя ве - ли - ча - - - - ем,

A
ем, Тя ве - ли - ча - - - - ем,

T
8 ча - ем, Тя ве - ли - ча - ем,

B
ча - ем, ве - ли - ча - ем,

47

S
p ве - ли - ча - - - - *f* ем. *p*

A
p ве - ли - ча - - - - *f* ем. *p* И

T
8 ве - ли - ча - - - - *f* ем. *p* ем.

B
p ве - ли - ча - - - - *f* ем. *p*

51

S
И всех и вся. *ff*

A
И всех и вся. *ff*

T
8 И всех и вся. *ff*

B
И всех и вся. *ff*

Тебе поем

Largo ♩ = 60

С. Рахманинов

Soprano Alto

Tenor

Bass

Те - бе по - ем, Те - бе по -

Те - бе по - ем, Те - бе по -

Те - бе по - ем, Те - бе по -

4

S

A

T

B

ем, Те - бе бла - го - словим, Те - бе-бла-го-да-рим,

ем, Те - бе бла - го - словим, Те - бе-бла-го-да - рим,

ем, Те - бе бла - го - словим, Те - бе-бла-го-да - рим,

8

S

A

T

B

Го - - - спо - ди, и мо - лим, и мо - лим - ти -

Го - спо - ди, и мо - лим, и мо - лим - ти -

Го - спо - ди, и мо - лим, и мо - лим - ти -

11

Solo *p* Бо - же наш,

S A *pp* ся, мм... мм... м...

T *pp* ся, мм... мм... м...

B *pp*

15

Solo Бо - же наш, Бо - же наш.

S A м... м... м... м...

T м... м... м... м...

B

19

Solo

S A Бо - - - - - же наш.

T Бо - - - - - же наш.

B

Да ісполнятся

Спокійно

Д. Січинський

Soprano

Tenor

Bass

Да і - пол - нят - ся ус - та на - ша хва - ле - ні - я Тво - є - го,

Да і - пол - нят - ся ус - та на - ша хва - ле - ні - я Тво - є - го,

S

T

B

5

Гос - по - ди, я - ко да по - єм сла - ву Тво - ю, я - ко спо -

Гос - по - ди, я - ко да по - єм сла - ву Тво - ю, я - ко спо -

S

T

B

9

до - бил є - си нас при - час - ти - ти - ся свя - тим Тво - їм бо -

до - бил є - си нас при - час - ти - ти - ся свя - тим Тво - їм бо -

13

S
жес-вен - ним, без-смерт - ним і жи-во-тво - ря - щим тай -

T
жес-вен - ним, без-смерт - ним і жи-во-тво - ря - щим тай -

B

17

S
нам. Со-блю - ди нас воТво - ей свя - ти-ні, весь день по-у - ча-ти - ся

T
нам. Со-блю - ди нас воТво - ей свя - ти-ні, весь день по-у - ча-ти - ся

B

21

S
прав - ді Тво - ей. Со - блю - ди нас у Тво - ей свя - ти - ні

T
прав - ді Тво - ей. Со - блю - ди нас у сво - ей свя - ти - ні

B

24

S
 весь день по - у - ча - ти - ся прав - ді Тво - ей. Ал - ли - лу - я, ал - ли -

T
 8
 весь день по - у - ча - ти - ся прав - ді Тво - ей. Ал - ли - лу - я, ал - ли -

B

27

S
 лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу -

T
 8
 лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу -

B

31

S
 я, ал - ли - лу - - - я.

T
 8
 я, ал - ли - лу - - - я.

B

Отче наш

Moderato

В. Павенський

Soprano

Alto

Tenor

Bass

От - че наш, що є - си на не - бе - сах,

От - че наш, що є - си на не - бе - сах,

S

A

T

B

5

cresc.

cresc.

cresc.

не - хай свя - тить - ся і - м'я Тво - є, не - хай при - йде

не - хай свя - тить - ся і - м'я Тво - є, при - йде

8

mf

S Ца - рство Тво - є, бу - де во - ля Тво -

A Ца - рство Тво - є, бу - де во - ля Тво -

mf

T Ца - рство Тво - є, не - хай бу - де во - ля Тво -

B Ца - рство Тво - є, не - хай бу - де во - ля Тво -

12

dim.

S я як на не - бі так і на зем - лі.

dim.

A я як на не - бі так і на зем - лі.

dim.

T я як на не - бі так і на зем - лі.

dim.

B я як на не - бі так і на зем - лі.

Piu mosso

16

p cresc.

S Хлі - ба на - шо - го що - ден - но - го дай нам сьо -

p cresc.

A Хлі - ба на - шо - го що - ден - но - го дай нам сьо -

p cresc.

T Хлі - ба на - шо - го що - ден - но - го дай нам сьо -

p cresc.

B Хлі - ба на - шо - го що - ден - но - го дай нам сьо -

19

S
 год - ні, і про - сти нам про - ви - ни

A

T
 8 год - ні, і про - сти нам

B

22

Темпо I
dim.

S
 на - ші, як і ми про - ща - є -

A
dim.

T
 8 про - ви - ни як і ми про - ща - є -

B
dim.

26

S
 мо ви - ну - ват - цям на - - -

A

T
 8 мо ви - ну - ват - цям на - - -

B

30 *pp* *a tempo*

S ШИМ, і не зве - ди нас у спо - ку -

A ШИМ, і не зве - ди нас у спо - ку -

T ШИМ, і не зве - ди нас у спо - ку -

B ШИМ, і не зве - ди нас у спо - ку -

34 *tr cresc. poco*

S су, а - ле ВИЗ - во - ли нас

A су, а - ле ВИЗ - во - ли нас

T су, а - ле ВИЗ - во - ли нас

B су, а - ле ВИЗ - во - ли нас

37 *allarg.* *p*

S від лу - ка - - - во - - - - го.

A від лу - ка - - - во - - - - го.

T від лу - ка - - - во - - - - го.

B від лу - ка - - - во - - - - го.

О Тебi радується

Giocoso ma tranquillo

О. Козаренко

Soprano *p* О *e dolce* те - - - - бі

Alto *p* О те - - - - бі

4

S ра - - - - ду - - - - ь - - - -

A ра - - - - ду - - - - ь - - - -

7

S ся о - - - - - бра - - - - -

A ся о - - - - - бра - - - - -

10

S до - - - - ван - - - - на - - - -

A до - - - - ван - - - - на - - - -

13

S я вся

A я вся

16

S

A

твар.

твар.

19

S

A

Ан - гель - - - - - ский

гель - - - - - ский

22

S

A

со - - бор і род чло - - - -

со - - бор і род чло -

25

S

A

ве - - - - - чес - - - -

ве - - - - - чес - - - -

28

S

A

T

кий. *tr* О свя - - -

кий. *tr* О свя - - -

tr О свя - - -

40

S
сло - вес - ний.

A
сло - вес ний.

T
Pa ДіВСТВ - - - -

B
ю ДіВСТВ -

mf

43

T
вен - на - - - - я по - хва -

B
вен - на - - - - я по - хва -

45

T
лю із не - - - -

B
лю із не - - - -

f

48

T
я же Бог во - плю - - - -

B
я же во - плю -

51

p

S
и - - - - - мла -

T
8 ти - - - - - ся

B
ти - - - - - ся

54

S
- - - - - де - нец бил,
p

A
бил

T
mf
бил

57

S
мла - - - - - де - нец бил.

A
мла - - - - - де - нец бил.

T
8 мла - - - - - де - нец бил.

B
мла - - - - - де - нец бил.

60 *mf*

S Пре - - - - жде віч - ний

A *mf* Пре - жде віч - ний

T *mf* Преж - - - - де віч - ний

63

S Бог наш.

A Бог наш. Ло - - - -

T Бог наш. Ло - - - -

B *8* Бог наш.

66

S Ло - - - - же

A Ло - - - - же

T - - - - же

B Ло - - - - же

69

S сна бо тво - - - -

A сна бо тво - - - -

T сна бо тво - - - -

B сна бо тво - - - -

72

S я пре - - - - стол

A я пре - - - - стол

T я пре - - - - стол

B я пре -

75

S со - - - - тво - - - - ри,

A со - - - - тво - - - - ри,

T со - - - - тво - - - - ри,

B стол тво - - - - ри,

78

A со - тво - ри. *tr* І

T со - тво - ри. *tr* І чре -

B со - тво - ри. *tr* І чре -

81

S І чре - во тво - є про - стран -

A чре - во тво - є про - стран - ні - - -

T во тво - є про - стран - ні - - -

B во тво - є про - стран - ні - - -

84

S ні - ши не - - - - бес со -

A ши не - - - - бес со -

T ши не - - - - бес со -

B ши не - - - - бес со -

87

S ді - - - ла.

A ді - - - ла.

T ді - - - ла.

B ді - - - ла.

f

f О

О

90

S О те - - бі ра - ду - - - єть -

A О те - - бі ра - ду - - - єть -

T те - - - бі ра - ду - єть -

B те - - - бі ра - ду - єть -

93

S ся, ра - ду - єть - - - -

A ся, ра - ду - єть - - - -

T ся, ра - ду - єть - - - -

B ся, ра - ду - єть - - - -

96 *ff*

S
ся, *ff* - бра - до - ван -

A
ся, *ff* бра - до - ван -

T
ся, *ff* о - бра - до - ван -

B
ся, *ff* о - бра - до - ван -

99

S
на - я вся твар,

A
на - я вся твар,

T
на - я вся твар,

B
на - я вся твар,

102

S
сла - - - ва то - бі.

A
сла - - - ва то - бі.

T
сла - - - ва то - бі.

B
сла - - - ва то - бі.

"Господи, Боже наш" молитва

для мішаного хору без супроводу

"Hospody, Bozhe nash"

oh our lord, prayer for mixed choir

Andante mosso

В. Рунчак

ff $\text{♩} = \text{♩}$. Lo stesso tempo

Soprano

Бо - же наш.
Bo - zhe nash

Alto

ff *subito p*

Бо - же наш. Бо - же наш.
Bo - zhe nash. Bo - zhe nash.

Tenor

ff *subito p* *div. I* *p, doloroso*

Бо - же наш. Бо - же наш.
Bo - zhe nash. Bo - zhe nash.

m. m.

Bass

ff *subito p*

Бо - же наш. Бо - же наш.
Bo - zhe nash. Bo - zhe nash.



6

S

A

T

B

p

roco

Я дя - ку -
Ya dya - ku -

II

m. m.

p

m. m.

9

S

A

T

B

ю
уи

Гос-подь наш до - ро - гий
Ho-spod nash do - ro - hu

I

II

12

S

A

poco

за ту ве - ли-ку лю - бов
 sa tu ve - ly-ku lyu bov

T

I II

B

15

S

A

poch

за ла - ску, за да -
 sa la - sku, sa da -

T

I

B

(m. m.)

18

S

A

T

B

ри, за все шо Ти по - си - ла - єш для нас
 гу, sa vse shcho Tu po - sy - la - yeshdlya nas

II I

$\text{♩} = \text{♩}$ **Sonore** $\text{♩} = \text{♩}$ **(3 + 2 + 3)**
Lo stesso tempo

21

S

A

T

B

Бо - же наш.
 Во - zhe nash.

гріш - них Бо - же наш.
 hrish - nych Во - zhe nash.

Бо - же наш.
 Бо - же наш.

Бо - же наш.
 Во - zhe nash.

ff *subito p*
 div. II
m. m.

ff unis.

Бо - же наш.
 Во - zhe nash.

24

p

rosso

S

Хри - стос,
Нгу - stos,

Хри - стос наш до - ро -
Нгу - stos nash do - ro -

A

T

8

p

B

m. m.

27

(3 + 2 + 3)

(3 + 2 + 3)

S

гий. Хри - стос. Хри - стос.
гу. Нгу - stos. Нгу - stos.

A

p

Хри - стос. Про - сти всі на-ші грі - хи і пе-ре-сту-
Нгу - stos. Pro - sty vsi na-shi hri - hu і пе-ре-сту-

T

II I

m. m.

B

30 *росо*

S
Хри-стос. Бо ми так час - то час - то па - да - є -
Hry-stos. Во му так chas - to chas - to pa - da - ye -

A
пи. Бо ми так час-то па - да -
ру Во му tak chas-to pa - da -

T
II

B

(3+3+2) *росо*

32

S
мо в ці грі - хи.
mo v ti hri - hu.

A
росо
є - мо в ці грі-хи.
ye - mo v ti hri-hu.

T
unis. *p*
А - ле Ти лю - биш нас і про -
A - le Ty lyu - bysh nas і pro -

B
p
Ти лю - биш нас і
Ty lyu - bysh nas і

Poco rit. (3+3+2)

♩. = ♩ Lo stesso tempo misterioso

34

S *p*
Ти ска-зав. Ти ска-зав. Лю-би - ти
Ty ska-sav. Ty ska-sav. Lyu-by - ty

A *p*
Ти ска-зав. Ти ска-зав. Лю-би - ти
Ty ska-sav. Ty ska-sav. Lyu-by - ty

T *poco* *p*
ща - еш гри - хи. Ти ска-зав. Ти ска-зав. Лю-би - ти
shcha - yesh hri - hy. Ty ska-sav. Ty ska-sav. Lyu-by - ty

B *div. p* *unis.*
про - ща - еш гри - хи. Ти ска-зав. Ти ска-зав. Лю-би - ти
pro-shcha-yesh hri-hy. Ty ska-sav. Ty ska-sav. Lyu-by - ty

38

S *div.*
во-ро-га то - го, во-ро -
vo-ro-ha to - ho, vo-ro -

A *poch* *div. in 3* *ff*
во-ро-га, во - ро - га,
vo-ro-ha, vo - ro - ha,

T *m. m.*

B *3* *3*
са-мо-го тяж-ко - го во - ро-га
sa-mo-ho tyazh-ko - ho vo - ro-ha

(2+3)

Doppio piu mosso

Senza rit. Tempo I

vo-ro-ha to-ho, vo-ro-ha to-ho
vo-po-ra to-ro, vo-po-ra to-ro

41

S
га, во-ро - га Бо - же наш. *ff* unis. div. *ff*
ha, vo-ro - ha Bo - zhe nash. *m. m.*

A
во - ро - га. Бо - же наш. то-го во-ро-га,
vo - ро - ha Bo - zhe nash. To-ho vo-ro-ha,

T
наш *ff*
nash *m. m.*

B

(3+2)

(3 + 2 + 3)

Meno mosso

46

S
div. I *p*
(*m. m.*)

A
rit. piu *p*
то-го во-ро-га, то-го во-ро-га, во-ро-га то-го. *m. m.*
to-ho vo-ro-ha, to-ho vo-ro-ha, vo-ro-ha to-ho.

T

B

50 II (2+3+2) (3 + 2 + 3) unis.

S (m. m.)

A div. I (m. m.) II

T

B *p, con dolore*

Я дя - ку - ю за-
Ya dya - ku - yu sa

54 (3 + 2 + 3)

S

A I II I

T

B

те що Ти прий - шов в цей світ по - ро - ку і грі -
te shcho Ty pry - shov v sey svit po - ro - ku i hri -

58 (3 + 2 + 3)

S

A

T

B

mp

Що Ти ро-див-ся ма - лень-ким ди - тям не
 Shcho Ty ro-dyv-sya ma - len-kym dy - tyam ne

div. *mp*

ха. Що Ти ро - див - ся ди - тям не
 ha. ShchoTy ro - дув-ся ди - тям не

61

S

A

T

B

в цар-ських па-ла - тах, а в я - слах ра-зом з ма-лень-ким яг - ням
 v syar-skyh pa-la - tah, a v ya - slah ra-som s ma-len-kumyah-nyam

в цар-ських па-ла - тах, а в я - слах ра-зом з ма-лень-ким яг - ням
 v syar-skyh pa-la - tah, a v ya - slah ra-som s ma-len-kumyah-nyam

(3+2)

Piu mosso

64 *piu cresc.*

S Хри - стос, Хри-стос, Хри -
Нгу - stos, Нгу - stos, Нгу -

A *unis. piu cresc.*
Хри - стос, Хри-стос, Хри -
Нгу - stos, Нгу - stos, Нгу -

T

B

67 *ff* *f*

S стос наш до - ро - гий лю - биш.
stos nash do - ro - hyi lyu - bysh.

A *ff* *f*
стос гий лю - биш.
stos hy lyu - bysh.

T *f*
Ти лю - биш всіх лю-дей і про-
Ty lyu - bysh vsih lyu-dey i pro-

B *f*
Ти лю - биш всіх лю-дей і про-
Ty lyu - bysh vsih lyu-dey i pro-

70

S

Про-ща - еш.
Proshcha - yesh

кож - но - му хто
kozh - no - mu hto

A

Про-ща - еш.
Proshcha - yesh

T

8

ща - еш кож - но - му хто при - йде, кож - но -
shcha - yesh kozh - no - mu hto pry - de, kozh - no -

B

ща - еш кож - но - му хто при - йде,
shcha - yesh kozh - no - mu hto pry - de,

72

S

при-йде, кож-но - му хто при-йде, кож-но-му хто при-йде.
pry - de, kozh-no - mu hto pry - de, kozh-no-mu hto pry - de.

A

кож - но - му хто при - йде, кож - но - му хто при - йде.
kozh-no - mu hto pry - de, kozh-no - mu hto pry - de.

T

8

му хто при-йде, кож-но - му хто при-йде, кож-но - му хто при-йде.
mu hto pry - de, kozh-no - mu hto pry - de, kozh-no - mu hto pry - de.

B

кож-но - му хто при-йде,
kozh-no - mu hto pry - de,

кож-но - му хто при-йде.
kozh-no - mu hto pry - de.

Poco meno mosso

74 *div. ff*

S
Дя - ку - ю за Гол-гоф-ський хрест.
Dya - ku - yu sa Hol - hof - sky hrest.

ff

A
Дя - ку - ю за Гол-гоф-ський хрест.
Dya - ku - yu sa Hol - hof - sky hrest.

ff div.

T
Я дя - ку-ю за Гол-гоф-ський хрест дя - ку-ю.
Ya dya - ku-yu sa Hol-hof - sky hrest dya - ku-yu.

ff

B
Я дя - ку-ю за Гол-гоф-ський хрест дя - ку-ю.
Ya dya - ku-yu sa Hol-hof - sky hrest dya - ku-yu.

Meno mosso

77

S
За кож-ний день про - жи - тий мно - ю. За
Sa kozh - ny den pro - zhy - ty mno - yu. Sa

A
За хліб й до хлі - ба.
Sa hlib y do hli - ba.

T
За кож-ний день про - жи - тий мно - ю. За
Sa kozh - ny den pro - zhy - ty mno - yu. Sa

B
За хліб й до хлі - ба.
Sa hlib y do hli - ba.

79 *fff* , Piu lirico *p* unis. *poco*

S
 всі да-ри.
 vsi da-ry.

A
 всі да-ри.
 vsi da-ry. *m. m.*

T
 всі да-ри. За ма - му.
 vsi da-ry. Sa ma - mu. *m. m.*

B
 всі да-ри. За ма - му.
 vsi da-ry. Sa ma - mu. *m. m.*

84 *poco*

S
 За ма - му. За ї - ї доб-рі ру - ки, за ма - му,
 Sa ma - mu. Sa yi-yi dob-ri ru - ky, sa ma - mu,

A
 За ма - му. За ї - ї доб-рі ру - ки, за ма - му,
 Sa ma - mu. Sa yi-yi dob-ri ru - ky, sa ma - mu,

T
 За ма - му. За ї - ї доб-рі ру - ки, за ма - му,
 Sa ma - mu. Sa yi-yi dob-ri ru - ky, sa ma - mu,

B
 За ма - му. За ї - ї доб-рі ру - ки, за ма - му,
 Sa ma - mu. Sa yi-yi dob-ri ru - ky, sa ma - mu,

88

S
 за ї - ї доб - ре сер - це. Бла - го - сло - ви ї - ї.
 sa yi - yi dob - re ser - ce. Vla - ho - slo - vy yi - yi.

A
 за ї - ї доб - ре сер - це. го - сло - ви.
 sa yi - yi dob - re ser - ce. ho - slo - vy.

T
 за ї - ї доб - ре сер - це. го - сло - ви.
 sa yi - yi dob - re ser - ce. ho - slo - vy.

B
 за ї - ї доб - ре сер - це. го - сло - ви.
 sa yi - yi dob - re ser - ce. ho - slo - vy.

Piu mosso, senza espressine

90

S
 По -
 По -

A
 По - шли їй здо - ро - в'я, по - шли їй здо -
 Po - shly iy sdo - ro - vya, po - shly iy sdo -

T
 По - шли їй здо - ро - в'я, по -
 Po - shly iy sdo - ro - vya, po -

B

91 *cresc.* *riu*

S
шли їй здо - ро - в'я, по - шли їй здо - ро - в'я, по -
shly iy sdo - ro - vya, po - shly iy sdo - ro - vya, po -

A
ро - в'я, по - шли їй здо - ро - в'я, по - шли їй здо -
ro - vya, po - shly iy sdo - ro - vya, po - shly iy zdo -

T
шли їй здо - ро - в'я, по - шли їй здо - ро - в'я, по -
shly iy sdo - ro - vya, po - shly iy sdo - ro - vya, po -

B
p
По - шли їй здо - ро - в'я, по - шли їй здо -
Po - shly iy sdo - ro - vya, po - shly iy sdo -

(3 + 2 + 3)

92 *molto* *ppp* (еніт) **Meno mosso, quasi prima**

S
шли їй здо-ро-в'я, по-шли їй здо-ро-в'я.
shly iy sdo-ro-vya, po-shly iy zdo-ro-vya.

A
ро-в'я, по-шли їй здо-ро-в'я, по-шли їй.
ro - vya, po-shly iy zdo-ro-vya, po-shly iy.

T
шли їй здо-ро-в'я, по-шли їй здо-ро-в'я.
shly iy zdo-ro-vya, po-shly iy sdo-ro-vya.

B
molto *ppp* (еніт) *p, doloroso*
ro - в'я, по-шли їй здо-ро-в'я, по-шли їй.
ro - vya, po-shly iy sdo-ro-vya, po-shly iy.

div. I ord.

S
A
T
B

p ord.

Я дя - ку - ю Хрис - тос наш до - ро -
Ya dya - ku - yu Hry - stos nash do - ro -

II I

m. m.

2 2

(3 + 2 + 3)

S
A
T
B

mp ord.

За те що Ти до - по - ма - га - єш
Sa te shcho Ty do - po - ma - ha - esh

p div. I ord.

гій / hy

II

mp unis.

Я дя - ку - ю Бо - же
Ya dya - ku - yu Bo - zhe

m. m. *m. m.*

(3+3+2)

Poco a poco animato

102

S
жи - ти
zhy-ty

A

T
8
Бо так важ - ко без Те - бе. Я дя - ку-ю
Bo tak vazh - ko bes Te - be. Ya dya - ku-yu

B
p
m. m.
Я дя - ку-ю
Ya dya - ku-yu

(3 + 2 + 3)

(2+3+3)

105

S
p*iu*
mf
f
о я дя-ку-ю за
о уа dyaku-yu sa

A
Я дя-ку-ю за
Ya dyaku-yu sa

T
8
p*iu*
mf
f
що Ти по - рад-ник мій і за - хи-сник. Я дя-ку-ю,
shchoTy ro - rad-nyk miy i sa-hys-nyk. Yadyaku-yu,

B
p*iu*
mf
f
що Ти по - рад-ник мій і за - хи-сник. Я дя-ку-ю,
shchoTy ro - rad-nyk miy i sa-hys-nyk. Yadyaku-yu,

♩. = ♩ Con molto espressione

108

S
 2 2 2 *ff*
 не-бо, сон - це, мі-сяць. За зо - рі, за Є-ван - глі - є, за
 ne-bo, son - ce, mi-syac. Sa zo - ri, sa Ye-van - hgli-ye, sa

A
 2 2 2 *ff*
 не-бо, сон - це, мі-сяць. За зо - рі, за Є-ван - глі - є, за
 ne-bo, son - ce, mi-syac. Sa zo - ri, sa Ye-van - hgliye, sa

T
 8 *ff*
 я дя-ку-ю, я дя-ку - ю. За зо - рі, за Є-ван - глі-є, за
 yadyaku-yu, yadyaku - yu. Sa zo - ri, sa Ye-van - hli-ye, sa

B
ff

я дя-ку-ю, я дя-ку - ю. За зо - рі, за Є-ван - глі-є, за
 yadyaku-yu, yadyaku - yu. Sa zo - ri, sa Ye-van - hli-ye, sa

III

S
Senza rit. *molto* *fff* *Senza zesura* *Lo stesso tempo*
 Біб - лі-ю. За Ук-ра - ї - ну.
 bib - li-yu, sa Uk-ra - i - nu.

A
molto *fff*
 Біб - лі-ю. За Ук-ра - ї - ну.
 Bib - li-yu. Sa Uk-ra - i - nu.

T
molto *fff* *p* *poch*
 Біб - лі-ю. За Ук-ра - ї - ну. От-че наш, що є-си на не-бе-
 Bib - li-yu. Sa Uk-ra - i - nu. Ot-che nash, shchoye-sy na ne-be-

B
molto *fff* *div. p* *poch*

Біб - лі-ю. За Ук-ра - ї - ну. От-че наш, що є-си на не-бе-
 Bib - li-yu. Sa Uk-ra - i - nu. Ot-che nash, shchoye-sy na ne-be-

114 *p* *roch*

S
 От - че наш, що є - си на не - бе - сах.
 Ot - che nashshcho ye - sy na ne - be - sah.

A
 От - че наш, що є - си на не - бе - сах.
 Ot - che nashshcho ye - sy na ne - be - sah.

T
 сах.
 sah.

unis.
 Не - хай о - свя - тить - ся і - м'я Тво -
 Ne - hay o - svuya tyt - sya i - mya Tvo -

B
 сах.
 sah.

unis.
 Не - хай о - свя - тить - ся і - м'я Тво -
 Ne - hay o - svuya tyt - sya i - mya Tvo -

116

S
 Не - хай о - свя - тить - ся і - м'я Тво - є.
 Ne - hay o - svuya tyt - sya i - mya Tvo - ye.

A
 Не - хай о - свя - тить - ся і - м'я Тво - є.
 Ne - hay o - svuya tyt - sya i - mya Tvo - ye.

T
 є.
 ye.

div.
 Не - хай же бу - де вся во - ля Тво -
 Ne - hay zhe bu - de vsya vo - lya Tvo -

B
 є.
 ye.

div.
 Не - хай же бу - де вся во - ля Тво -
 Ne - hay zhe bu - de vsya vo - lya Tvo -

118

S
 Не - хай же бу - де вся во - ля Тво - я.
 Ne - hay zhe bu - de vsya vo - lya Tvo - ya.

A
 Не - хай же бу - де вся во - ля Тво - я.
 Ne - hay zhe bu - de vsya vo - lya Tvo - ya.

T
 я. Як і на не - бі так і на зем -
 ya. Yak i na ne - bi tak i na zem -

B
 unis. я. Як і на не - бі так і на зем -
 unis. ya. Yak i na ne - bi tak i na zem -

120

S
 Як і на не - бі так і на зем - лі. Хліб наш що - ден - ний
 Yak i na ne - bi tak i na zem - li. Hlib nashshcho - de - ny

A
 Як і на не - бі так і на зем - лі. Хліб наш що - ден - ний
 Yak i na ne - bi tak i na zem - li. Hlib nashshcho - de - ny

T
 лі. Хліб наш що - ден - ний дай
 li. Hlib nashshcho - de - ny day

B
 лі. Хліб наш що - ден - ний дай
 li. Hlib nashshcho - de - ny day

122 (3 + 2 + 3)

S *riu div.* *unis.*
дай нам на цей день.
day nam na sey den.

A *riu div.* *unis.*
дай нам на цей день.
day nam na sey den.

T *riu*
нам на цей день. І Ти про-сти нам про-ви-ни всі на - ші
nam na sey den. І Ty pro-sty nam pro-vy-ny vsi na - shi

B *riu*
нам на цей день. І Ти про-сти нам про-ви-ни всі на - ші
nam na sey den. І Ty pro-sty nam pro-vy-ny vsi na - shi

124 (3+3+2)

S
Як ми про-ща - ем ви - ну - ват - цям на - шим.
Yak my pro-shcha - yem vy - nu vat - cyam na - shym.

A
Як ми про-ща - ем ви - ну - ват - цям на - шим.
Yak my pro-shchayem vy - nu vat-cyam na - shym.

T

B

(3+3+2)

126

S

I не вве - ди нас в спо - ку - су.
I ne ve - dy nas v spo - ku su.

A

I не вве - ди нас в спо - ку - су.
I ne ve - dy nas v spo - ku su.

T

I не вве - ди нас в спо - ку - су.
i ne ve - dy nas v spo - ku su.

B

I не вве - ди нас в спо - ку - су.
i ne ve - dy nas v spo - ku su.

128

Poco a poco rit.

S

A - ле виз - во - ли нас від лу - ка - во - го.
A - le vys - vo - ly nas vid lu - ka - vo - ho.

A

A - ле виз - во - ли нас від лу - ка - во - го.
A - le vys - vo - ly nas vid lu - ka - vo - ho.

T

A - ле виз - во - ли нас від лу - ка - во - го.
A - le vys - vo - ly nas vid lu - ka - vo - ho.

B

div.

A - ле виз - во - ли нас від лу - ка - во - го.
A - le vys - vo - ly nas vid lu - ka - vo - ho.

130 div.

S

A - мінъ.
A - min.

A - мінъ.
A - min.

A

A - мінъ.
A - min.

A - мінъ.
A - min.

T

A - мінъ.
A - min.

A - мінъ.
A - min.

B

A - мінъ.
A - min.

A - мінъ.
A - min.

Хто вам сказав, що я слабка...

Andante con moto

В. Тиможинський
Вірші Лесі Українки

mp

Soprano
Хто вам ска-зав, що я слаб-ка, що

mp

Alto
Хто вам ска-зав, що я слаб-ка, що

p

Tenor
Мм... 3 3

p

Bass
Мм... 3

4

S
я ко-рю-ся до-лі? Хі-ба трем-тить мо-

3

A
я корю-ся до-лі? Хі-ба тремгить мо-

3

T
Хі-ба трем-тить мо *3* -

3

B
Хі-ба трем-тить мо -

7

S я ру-ка чи піс - ня й дум-ка кво - лі? Ви чу-ли, *mf* ³

A я ру-ка чи піс - ня ₃ й дум-ка ₃ кво - лі? Ви чу-ли, *mf* ³

T я ру-ка чи піс - ня й дум - ка кво - лі? Ви чу-ли, *mf* ³

8
B я ру-ка чи піс - ня й дум-ка кво - лі? Ви чу-ли, *mf* ³

10

S раз я за-ве - ла жа - лі та го - - - ло - ₃ ₃

A раз я за-ве - ла, ви чу - ли, жа - лі та го - - - ло - ₃

T раз за-ве - ла, ви чу - ли, жа - лі та го ₃ - - - ло -

B раз за-ве - ла, ви чу - ли, жа - лі та го - - - ло -

13

S
 сін - ня, - то ж бу-ла бу - - - ря вес - ня - на, а

A
 сін - ня, - то ж бу-ла бу - - - ря вес - ня - на, а

T
 сін - ня, - то ж бу-ла бу - - - ря вес - ня - на, а

B
 сін - ня, - то ж бу-ла бу - - - ря вес - ня - на, а

mf *tr*

16

S
 не сльо-та о - сін - ня, то ж бу - ла бу - ря

A
 не сльо-та о - сін - ня, то ж бу - ла бу - ря

T
 не сльо-та о - сін - ня, то ж бу - ла бу - ря

B
 не сльо-та о - сін - ня, то ж бу - ла бу - ря

mf

19 *f*

S вес - - ня³ - на, а не сльо - та о - сін -

A вес - - ня - на, а не сльо - та о - сін -

T вес - - ня - на, а не сльо - та о - сін -

B вес - - ня - на, а не сльо - та о - сін -

22 *p*

S ня, а не сльо-та, а не сльо-та о -

A ня, жа - лі та го-ло-сін - ня, - сльо-та о-сін -

T ня, о - сін - - - ня, о - сін - - - ня.

B ня, о - сін - - - ня, о - сін - - - ня.

25

S *p* *pp*

сін - ня. Мм...

A *rit.* *p* *pp*

ня, та го - ло-сін - ня... Мм...

T *a tempo* *p* *pp*

Мм...

B *p* *pp*

Мм...

28

S *tr*

А во - се-ни... Я - ка жур³ - ба, я -

A *tr*

А во - се-ни... Я - ка жур - ба, я -

T *tr*

А во - се-ни... Я - ка жур - ба, я -

B *tr*

Я - ка³ жур³ - ба, а во-се-

31

S ка жур - ба, чи хто цві-те, чи в'я - не, то -

A ка жур - ба, чи хто цві - те, чи в'я - не, то -

T ка жур - ба, чи хто цвіте, чи в'я - не, то -

B ни... я - ка жур-ба, чи хто цві-те, чи в'я - не, то -

34

S ді й плаку - ча - я вер - ба

A ді й плаку - ча - я вер-ба, то - ді й плаку-ча - я вер-ба

T ді й пла - ку з - ча - я, то - ді й вер - ба

B ді й пла - ку - ча - я, то - ді й пла - ку-ча - я вер-ба

36

S зло - то - ба - гря - - - на, зло - то - ба - гря - - - на,

A зло - то - ба - гря - на, зло - то - ба - гря - на,

T зло - - - - - то - зло - - - - то - ба - гря - на,

B зло - то - ба - гря - на, зло - то - ба - гря - на,

38

S зло - то - ба - гря - - - - на ста - не... цві -

A зло - - - - то - ба - гря - на ста - не... цві -

T зло - - - - то - ба - гря - на ста - не... цві -

B зло - - - - то - ба - гря - на, ста - не... цві -

40

S *p*
те, чи в'я - не... Ко - ли ж су - во - - ра -

A *p*
те, чи в'я - не... Ко-ли ж

T *pp* *p*
те, чи в'я - не... Мм... 3

B *p*
те, чи в'я - не... Мм... 3

43

S
я зи-ма по - кри - є бар-ви й кві - ти - на

A
зи - ма по - кри - є бар-ви й кві - - - ти-на

T
на

B
на

46

S
гро - бі іх во - на са - ма по -

A
гро - бі іх во - - на са - ма по -

T
8
гро - бі іх во ³ - на са - ма по -

B
гро - бі іх во - - на са - ма ³ по -

48

S
кри - є бар - - - ви, по - кри - є й кві - - - ти, роз -

A
кри - є бар - - - ви, по - кри - є й кві - - - ти, роз -

T
8
кри - є бар ₃ - - ³ - ви, по - кри - є й кві - - ³ - ти, роз -

B
кри - є бар - ви, по - кри - є й кві - ти, роз -

50

S
 сип - ле са - мо - цві - ти.
f *allarg.*

A
 сип - ле са - мо - цві - ти.
f *allarg.*

T
 сип - ле са - мо - цві - ти.
f *allarg.*

B
 сип - ле са - мо - цві - ти.
f *allarg.*

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The lyrics are 'сип - ле са - мо - цві - ти.' (sip - le sa - mo - cvi - ti). The music features a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a ritardando (*allarg.*) section. The Soprano part starts with a treble clef and a '50' above the staff. The Alto part starts with a treble clef. The Tenor part starts with a treble clef and an '8' below the staff. The Bass part starts with a bass clef. The lyrics are aligned with the vocal lines, and the dynamic markings are placed above the notes.

КАЛИНА

В. Тиможинський
Вірші Лесі Українки

Повільно

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Ко-

А...(Мм...)

Мм...

S

A

T

B

зак у - ми - ра - є, дів - чи - нонь-ка пла - че: "Візь-

У - - - ми - ра - є, пла - - - - че:

3 3 3

9

S ми ж ме - не в си - ру зем - лю з со - бо - ю

A "Візьми ж ме - не в си - ру зем - лю з со - бо - ю

T "Візьми ж ме - не в си - ру зем - лю з со - бо - ю

B "Візьми ж ме - не в си - ру зем - лю з со - бо - ю

12

S ко - за - - - че!" Мм...

A ко - за - - - че!" Мм...

T Мм...

B Мм...

15

tr

S "Ой ко-ли ж ти справ - ді

tr

A "Ой ко-ли ж ти справ - ді

tr

T "Ой ко-ли ж справ - - - ді, справ-ді

tr

B "Ой ко-ли ж справ - - - ді, справ-ді

18

S вір - на - я дів - чи - на, бу - де з те - бе на мо -

A вір - на - я дів - чи - на, бу - де з те - бе на мо -

T вір-на - я дів - чи ₃ - на, бу - де з те - бе на мо -

B вір-на - я дів - чи - на, бу - де з те - бе на мо -

21

S
 ги - лі хо - ро - ша ка - ли - на; як у - па - дуть *тр*

A
 ги - лі хо - ро - ша ка - ли - на; як у - па - дуть, у - па - дуть *тр*

T
 ги - лі хо - ро - ша ка - ли - на; як у - па - дуть, у - па - дуть *тр*

B
 ги - лі хо - ро - ша ка - ли - на; як *тр*

24

S
 ро - - - си на ран - ні по - ко - си, то не в мою

A
 ро - - - си на ран - ні по - ко - си, то не в мою

T
 ро - - - си на ран - ні по - ко - си, то не в мою, не в мою

B
 ро - - - си на ран - ні по - ко - си, то не в мою

27

S
до-мо-ви - ну, а нагвої ко - си;

A
до - мо - ви-ну, а нагвої ко - си; а нагво - ї ко-си;

T
до - мови - ну, а нагвої ко - си; а нагвої ко-си;

B
домо-ви - ну, а нагвої ко - си; а нагвої ко-си;

30

S
як при-пе-чсон - - - це вес - ня-ні - ї

A
як при-пе-че сон - це вес - ня - ні - ї

T
як припече сон-це, при-пе-че сон - це вес-ня - ні-ї

B
як при - - - пе - че сон-це вес-ня-ні - ї

33

S
кві - - - ти, хай не в'януть мо - їх костей,

A
весняні - ї кві - ти, хай не в'януть мо - їх костей,

T
кві - - - - ти, хай не в'я - лить мо - їх костей,

B
кві - - - - ти, хай не в'януть мо - їх костей,

36

S
тільки тво - ї ві - ти." Мм...
sub. p

A
тіль - китво - ї ві - ти." Мм...
sub. p

T
тіль - китво - ї ві - ти."

B
тіль - китво - ї ві - ти."

39 ³ *tr*

S "Ой що ж то - бі,

A *tr* "Ой що ж то - бі,

T *p* "Ой кои ж справ - - -

B *p* "Ой кои ж справ - - -

42

S ми - лий, з то - го за по - ті - ха,

A ми - лий, з то - го за по - ті - ха,

T ді, справ-ді вір - на - я дів - чи ³ - на,

B ді, справ-ді вір - на - я дів - чи - на,

45

S
щоб я ма - ла черво - ні - ти середмо - го ли - ха?

A
щоб я ма - ла черво - ні - ти середмо - го ли - ха?

T
Мм...

B
Мм...

48

S
tr
Ой що жобі, ми ³лий, з то - го завідра - да,

A
tr
Ой що жобі, що жобі, ми - лий, з то - го завідра - да,

T
tr
Мм...

B
tr
Мм...

51

S
щоб я ма-ла процві-та - - ти, як ме-ні до -

A
щоб я ма-ла про-цві - та - ти, як ме-ні до-са - да?

T
8

B

54

S
са - да? Чи то жо - бі ста - не

A
як ме-ні до-са - - да? Чи то жо-бі ста - не

T
8

B

mf

mf

3

57

S ми - ліщдо-мо - ви - - - на, як бу - ду

A ми - ліщ, миліщдо-мови - на, як я бу - ду

T 8 3

B 3

60

S зе - ле - ні - ти ні - ма де-ре-вина?"

A зе-ле-ні - ти ні - ма дереви - на?" *tr* "Чи-

T *tr* "Чи-

B *tr* "Чи-

63 *tr*

S "Чи-я то мо-ги - ла

A я то мо-ги - ла, чи - я то мо-ги - ла, чи -

T я чи-я то мо-ги - ла, чи - я то мо-ги - ла

B я то мо-ги - ла, чи - я то, чи-я то мо - ги - ла

65

S в по - лі при до - ро - - - зі,

A я то мо-ги - лав по - лі, в по - лі при до-ро - зі,

T в по - лі в по - лі при до - ро - зі, чи-я то мо-ги - ла

B в по - лі при до - ро - - - зі,

67

S
що над не - - ю ка - ли-нонь - ка цві -

A
що над не - ю ка - ли-нонь - ка цві -

T
8
що над не - ю ка - ли-нонь - ка цві -

B
що над не - ю ка - ли-нонь - ка цві -

69

S
те на мо - ро - зі, що на тій, ка-ли-ні

A
те на мо - ро - зі, що натій, на тій, ка-ли-ні

T
8
те на мо - ро - зі, щонатій, ка-ли-нілися

B
те на мо - ро - зі, щона тій, ка-ли-нілися

72

S
ли-стя ку - че-ря - ві, а між цві-том бі - ле - сень - ким

A
ли-стя ку - че-ря - ві, а між цві-том бі - ле-сень - ким

T
8 ку - че-ря - ві, а між цві-том бі - ле-сень - ким

B
ку - че-ря - ві, а між цві-том бі - ле-сень - ким

75

S
я - гід - ки кри - ва - - - ві". Мм... *f* *subp*

A
3 я - гід-ки кри - ва - - - ві". Мм... *f* *subp*

T
8 я - гід - ки кри - ва - - - ві". Мм... Мм... *f* *subp*

B
я - гід - ки кри - ва - - - ві". Мм... *f* *sub.p*

78

S

Mm...

A

Mm...

T

8

B

Mm...

Жук и роза

Allegro molto

В. Фейт

Tenore

f Вот старый жук ле - та - ет *p* на

Bass

зум, зум...

5

T

нем мун-дир сап - фир - ный а сам лю - бовь - ю та - ет *f* и

B

...зум

9

T

к ро-зе он ле - тит *f* у - сел - ся к ней и

B

зум...

14

T

МОЛ - ВИТ кра - са - ви - ца взгля -

B

зум, зум...

18

T

ни ты ка - кой я жук то важ - ный лю - бить ме-ня не

B

...зум

meno mosso

а ро - за от - ве - ча - ет

23

T

В

грех а ро - за от - ве - ча - ет зна -

зум

27

T

В

ко - ма с мо - тыль - ком я с мо -

с мо - ло - день - ким кра - си - вым

31

T

В

ло - день - ким кра - си - вым а ты хоть важ - ный жук да

sf \rightrightarrows *p rit.* наш жук

35

T

В

толь - ко о - чень стар и тут наш жук у - ви - дел

a tempo

40

T

В

вдруг и тут наш жук у - ви - дел

наш жук зум, зум...

44 *p*

Т

В

что бе - лый мо - ты - ле - чек це - лу - ет ро - зу

48

Т

В

страст - но

...ЗУМ

52

Т

В

та - кой по - зор не снес наш

56

Т

В

жук в тра - ву у - пал и

60

Т

В

там за - снул, за - - - снул.
(шепіт)

Заквітчали дівчатонька

Sostenuto

Мел. і сл. Р. Купчинського
Обробка А. Голованя

Soprano
Alto

1. За - квіт - ча - ли дів - ча - тонь - ка

Tenor
Bass

5

S
A

стрі - лець - ку мо - ги - - - лу

T
B

9

S
A

за - мість ма - ли за - - - квіт - ча - ти

T
B

13

S
A

стрі - лець - ку - - - ю ми - - - лу.

T
B

17

S
A

Ой хрест бе - ре - зи си - па - ли

T
B

2. Не - ви - со - кий хрест бе - ре - зи
3. Ще й пі - соч - ком ©по - си - па - ли

21

S A за - пле - ли ві - ноч - - - ком
сте - жеч - ку дов - ко - - - ла

T B за - пле - ли ві - ноч - - - ком

за - пле - ли ві - ноч - - - ком
сте - жеч - ку дов - ко - - - ла

25

S A за - мість ма - ли за - плі - та - ти
пос - те - ли - ти

T B за - мість ма - ли за - плі - та - ти

за - мість ма - ли за - плі - та - ти
за - мість ма - ли пос - те - ли - ти

29

S A ко - су бар - - - ві - ноч - - ком.
руш-ник до пре - сто - - лу.

T B ко - су бар - - - ві - ноч - - ком.
руш-ник до пре - сто - - лу.

ко - су бар - - - ві - ноч - - ком.
руш-ник до пре - сто - - лу.

33

S A 4. По - хи - ли - лись дві че - реш - ні

T B Мм...

Мм... дві че - реш - ні

37

S
A

на - лі - во й на - пра - - - во

T
B

на - лі - во й на - пра - - - - - во

41

S
A

а у ві - тах шу - мить ві - тер

T
B

а у ві - тах шу - мить ві - тер

45

1.

S
A

про стрі - лець - - - ку сла - ву.

T
B

про стрі - лець - - - - ку сла - ву.

49

2.

S
A

про стрі - лець - - - ку сла - ву.

T
B

про стрі - лець - - - - ку сла - ву.

У темному байраченьку

Жваво

Обробка А. Голованя

Soprano
Alto

1. У тем - но - му бай - ра - чень - ку гус - ті до - щі йдуть,

Tenor
Bass

S
A

Там мо - ло - ді жов - ня - ри - ки мед - го - ріл - ку п'ють. п'ють.

T
B

жов - ня - ри - ки

2. Ой, п'ють вони мед-горілку, їдять ягідки,
Оченьками споглядають на чужі жінки.

5. Плавай, плавай, шабелино, вчися плавати,
А я піду молод-жовняр жінку шукати.

S
A

3. Чу - жа жін - ка, як я - гід - ка, як ро - же - вий

T
B

13

S
A

Т
В

цвіт, А ти ж ме - ні, ша - бе - ли - но, за - в'я - за - ла світ.

4. Возьму тебе, шабеліно, за гострі боки,
Кину я тя, шабеліно, в Дунай глибокий.

6. А я піду, молод-жовняр, жіночку знайду,
Тоді я тя, шабеліно, до боку вчеплю.

Соловею-канарею (для народного хора)

Вільно

Обробка А. Голованя

Ой

1. Со - ло - ве - ю - ка - на - ре - ю,

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line begins with a long note on 'Ой' (Oy) in a 3/4 time signature, which then changes to 4/4. The piano accompaniment starts in 3/4 and then changes to 4/4. The lyrics '1. Со - ло - ве - ю - ка - на - ре - ю,' are written below the vocal line.

со - ло - ве - ю - ка - на - ре - ю,

со - ло - ве - ю - ка - на - ре - - - ю,

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. The vocal line continues with 'со - ло - ве - ю - ка - на - ре - ю,'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The lyrics 'со - ло - ве - ю - ка - на - ре - - - ю,' are written below the vocal line.

чом ти сму - тен, не - ве - се - лий,

чом ти сму - тен, не - ве - се - - - лий,

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. The vocal line continues with 'чом ти сму - тен, не - ве - се - лий,'. The piano accompaniment continues. The lyrics 'чом ти сму - тен, не - ве - се - - - лий,' are written below the vocal line.

чом ти сму - тен, не - ве - се - лий

чом ти сму - тен, ой

чом ти сму - тен, ой не - ве - се - лий

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The vocal line continues with 'чом ти сму - тен, не - ве - се - лий' and 'чом ти сму - тен, ой'. The piano accompaniment continues. The lyrics 'чом ти сму - тен, ой не - ве - се - лий' are written below the vocal line. A box above the final measure of the vocal line contains the numbers '1, 2, 4, 6.' indicating a first ending.

10 Фінал
се - лий

не-ве-се-лий 3. Ой візь-му я клю-чі з клин-ка,
Ой візь-му я клю-чі

13

ой візь-му я клю-чі з клин-ка, тай ви-пу-щу ка-на-
ой візь-му я клю-чі з клин-ка, тай ви-пу-щу ка-на-

16 3, 5, 7.

ре - - - я, тай ви - пу - щу ка - на - ре - я
ре - - - я, тай ви - пу - щу ка - на - ре - я

- | | |
|--|---|
| 2. Як же мені весел бути - 2 р.
якщо в кліточці замкнути - 2 р. | 6. Бо я в чужій стороні - 2 р.
нема роду при мені - 2 р. |
| 4. А сам сяду послухати - 2 р.
як він буде щебетати - 2 р. | 7. Нема роду ще й родини - 2 р.
ще й рідної України - 2 р. |
| 5. Зашебечи ти мені - 2 р.
нема роду при мені - 2 р. | |

В чистім полі озеречко

Повільно

Обробка А. Голованя

O - - - - зе - реч - ко

Soprano Мм... 1. Вчис-тім по - лі о - зе - реч - ко

Bass 1. Вчис-тім по - лі о - зе - реч - ко

4 там пла - ва - ло ві - де - реч - ко, сос - но - ві клеп-ки

Sopr. там ві - де - реч - ко сос - но - ві клеп-ки

Bass там ві - де - реч - ко сос - но - ві клеп-ки

7 ду - бо - ве ден-це, не цу - рай - ся, мо - є сер - це.

Sopr. ду - бо - ве ден-це не цу - рай - ся мо - є сер - це.

Bass ду - бо - ве ден-це не цу - рай - ся мо - є сер - це

10 Ко - зак о - сід - ла - є

Sopr. 4. Ко - зак о-сід-ла - є та й до ньо - го про-мов

Bass 4. Ко-зак ко - ня о - сід - ла - є та й до ньо - го про-мов -

13

Sopr. ля - є: "Рис - сю, мій ко - ню, рис - сю, во - ро - ний

Bas. ля - є: "Рис - сю, мій ко - ню, рис - сю, во - ро - ний

16

Sopr. та й до са - мо - го Ду - на - ю".

Bas. та й до са - мо - го Ду - на - ю".

2. Воно плавало по волі
 троє суток із водою.
 Вийди, дівчино, вийди, рибчино } 2 р.
 поговоримо з тобою.

3. Нащо мені виходити,
 з твоїм серцем говорити,
 Лежить нелюбий по праву руку } 2 р.
 я й боюся говорити.

5. Біля тихого Дунаю
 там я сяду подумаю,
 Чи мені вб'ється, чи утопиться } 2 р.
 чи додому воротиться.

1. В чистім полі озерецько,
 там плаває відеречко
 Соснові клепки, дубове денце } 2 р.
 не цурайся, моє серце

Виглядала мати сина

Andante

Обробка А. Кушніренка

Soprano

Ой, Ка-на - до, Ка-на-доч - ко, я - ка ти зра - дли - ва,

Alto

Ой, Ка-на - до, Ка-на-доч - ко, я - ка ти зрад - ли - ва,

Tenor

я - ка ти зрад - ли - ва,

Bass

5

S

не од-но - го з рід-ним кра - єм до-ля роз - лу - чи - ла.

A

не од-но - го з рід-ним кра - єм до-ля роз - лу - чи - ла.

T

не од-но - го з рід-ним кра - єм до-ля роз - лу - чи - ла.

B

з рід-ним кра - єм до-ля роз - лу - чи - ла.

1.

9 2.

S
чи - ла. Як по-ї-хав, не вер-нув - ся, в чу-жи - ні за - ги - нув,

A
чи - ла. Як по-ї - хав, не вер-нув - ся, в чу-жи - ні за - ги - нув,

T
8
чи - ла. Як по-ї-хав, не вер-нув - ся, в чу - жи - ні за - ги - нув,

B
чи - ла. не вер-нув - ся, в чу-жи - ні за - ги - нув,

14

S
сво-ю жін - ку з ді-точ-ка - ми на - ві - ки по - ки - нув

A
сво-ю жін - ку з ді-точ-ка - ми на - ві - ки по - ки - нув

T
8
з ді-точ-ка - ми на - ві - ки по - ки - нув.

B
на - ві - ки по - ки - нув.

18

S Ви-гля-да-ла ма-ти си-на, не рік і не дни-ну,

A Ви-гля-да-ла ма-ти си-на, не рік і не дни-ну,

T Ви-гля-да-ла ма-ти си-на, не рік і не дни-ну,

B Ви-гля-да-ла ма-ти си-на, не рік і не дни-ну,

21

S на-ри-да-лась, не діж-да-лась, ляг-ла в до-мо-ви-ну.

A на-ри-да-лась, не діж-да-лась, ляг-ла в до-мо-ви-ну.

T на-ри-да-лась, не діж-да-лась, ляг-ла в до-мо-ви-ну.

B на-ри-да-лась, не діж-да-лась, ляг-ла в до-мо-ви-ну.

25

S Ой ти до-ле, мо-я до-ле, я-ка ти зра-дли-ва.

A Ой я-ка ти, я-ка ти зра-дли-ва.

T я-ка ти зра-дли-ва.

B я-ка ти зра-дли-ва.

Уже сонечко закотилося

Повільно

Обробка В. Барвінського

p *rit.* *p* *p* *p* *p*

Mm... Mm... Mm...

У - же со - неч-ко
У - же со - неч-ко
У - же со - неч-ко
У - же со - неч-ко

4

S за - ко - ти - ло - ся нам до - до - монь - ку за - хо - ті - ло - ся.

A за - ко - ти - ло - ся нам до - до - монь - ку за - хо - ті - ло - ся.

T за - ко - ти - ло - ся нам до - до - монь - ку за - хо - ті - ло - ся.

B за - ко - ти - ло - ся нам до - до - монь - ку за - хо - ті - ло - ся.

7

Soprano: За - ко - ти - ло - ся

Alto: Мм... За - ко - ти - ло - ся

Tenor: Мм... За - ко - ти - ло - ся

Bass: Мм... За - ко - ти - ло - ся

Trumpet: *tr* *rit.* *pp*

10

Soprano: та за го - ронь - ку та на - хо - дить сон

Alto: та за го - ронь - ку та на - хо - дить сон

Tenor: та за го - ронь - ку та на - хо - дить сон

Bass: та за го - ронь - ку та на - хо - дить сон

Trumpet: *tr* *rit.* *pp*

12

Bs. 

S 
на го - ло - вонь - ку.

A 
на го - ло - вонь - ку. Мм...

T 
на го - ло - вонь - ку. Мм...

B 
на го - ло - вонь - ку. Мм...

Measure 12 features a 6/4 time signature and a 7/4 time signature. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) all sing the lyrics "на го - ло - вонь - ку." The instrumental parts (Bassoon and Bass) have rests. The Soprano, Alto, and Bass parts include a melisma "Мм..." in the second half of the measure.

15

Bs. 
Тре-ба нам спа - ти та всю ні - чень-ку йдем ра - но жа - ти

S 
Мм...

A 

T 

B 

Measure 15 features a 7/4 time signature and a 6/4 time signature. The vocal parts (Bassoon, Soprano, Alto, Tenor, Bass) all sing the lyrics "Тре-ба нам спа - ти та всю ні - чень-ку йдем ра - но жа - ти". The Soprano part includes a melisma "Мм..." in the first half of the measure. The Soprano line also features a triplet of eighth notes in the second half of the measure.

18

Bs. та пше - ни - чень-ку.

S *ppp*

A *ppp*

T *ppp*

B *ppp*

Хиляются ворота

Moderato

Обработка М. Скорика

Хи - ля - ють - ся во - ро - - - та,

Soprano *f*

А,а...

Alto *f*

А,а...

Tenor

Bass

5 хи - ля - ють - ся во - ро - та

S *p*

А

Хи - ля - ють - ся во - ро - та, кла - ня - еть - ся си -

Т

В

9

S ро - - - та. *f* і - і ся сер - це

A ро - - - та. *f* і - і ся сер - це

T *f* і - і ся сер - це

B *f* і - і ся сер - це

13

S кра - є, *p* і - і ся сер - це кра - є

A кра - - - є, *p* і - і ся сер - це кра - є

T кра - - - є, *p* і - і ся сер - це кра - є

B кра - - - є, *p* і - і сер - це кра - є

17

S що ба - тень - ка не - ма - - - є

A що ба - тень - ка не - ма - - - є

T що ба - тень - ка не - ма - - - є

B що ба - тень - ка не - ма - - - є

21

S *mf* по - кло - ни - ся Ма - ру - су - ню *f* чу - жо - му,

A *mf* по - кло - ни - ся Ма - ру - су - ню *f* чу - жо - му,

T *mf* по - кло - ни - ся Ма - ру - су - ню *f* чу - жо - му,

B *mf* по - кло - ни - ся Ма - ру - су - ню *f* чу - жо - му,

26

S *dim.* бу - де ти ся зда - ва - тонь - ки що й сво - му.

A *dim.* бу - де ти ся зда - ва - тонь - ки що й сво - му.

T *dim.* бу - де ти ся зда - ва - тонь - ки що й сво - му.

B *dim.* бу - де ти ся зда - ва - тонь - ки що й сво - му.

Ми кривого танцю йдемо

Andantino con moto

Обробка О. Яковчука

mp

Soprano

Ми кри - во - го тан - цю йде - мо,

Alto

Tenor

Bass

4

S

кін - ця йо - му не знай - де - мо,

A

T

B

7

S кін - ця йо - му не знай - де - мо.

A

T

B

10 *mf*

S А хто хо - че кі - нець вес - ти,

A *mf*
А хто

T

B

13

S тре-ба йо-му ві - нець сплес - ти, тре-ба йо-му

A хо - - - че кі - нець вес - ти, тре - ба

T

B

17 *mf*

S ві - нець сплес - ти. М...

A ві - нець сплес - ти, М...

T *f* 3 зе - ле - но - го

B *f*

3 зе - - - -

20

S

A

T 8 бар - ві - ноч - ка, М...

B 3 за - паш - но - го

ле - - - - - но - - - - - го

23

S

A

T 8 ва - си - леч - ка, М...

B 3 ва - - - -

26

S *tr* Кущ ква - со - лі

A *tr*

T *p* ва - си - леч - ка. А...

B *tr* си - - - - - леч - ка. Кущ

29

S і два бо - бу від - ро - ди - ли -

A

T

B ква - - - - - со - - - - - лі

32

S ся від ро-ду, від - ро - ди - ли - ся від

A

T

B і два бо-бу від - ро - ди - ли - ся від

36 *f*

S ро - ду. Від - ро - ди - лись від ро -

A

T Від - ро - ди - лись

B ро - ду.

39

S ди - ни, як ко - ноп - ля від до - -

A Від - ро - ди - лись як ко - ноп - ля

T від ро - ди - ни, як ко - ноп - ля

B Від - ро - ди - лись від ро - ди - ни,

42

S ли - ни, як ко - ноп - ля від до - - -

A від до - ли - ни, як ко - ноп - ля

T від до - ли - ни, від до - ли - ни, як ко - ноп - ля

B як ко - ноп - ля від до - - -

45

S ли - ни. *mf* Ой, як - би я ма - му

A від до - ли - ни. *mf*

T від до - ли - ни. *mf* Ой як - би

B ли - ни. *mf* Ой, як - би я

48

S ма - ла, во - на ме - не б роз - пи -

A

T ма - ла, во - - - на б спи -

B ма - му ма - ла, во - на

51

S та - ла: я - ку доч-ка роз - кіш ма - ла? *f*

A та - ла: я - ку роз - кіш ма - ла? *f*

T та - ла: я - ку роз - кіш ма - ла? *f*

B ме - не б роз-пи-та-ла: я - ку доч-ка роз - кіш ма - ла? *f*

55 *subito p*

S Та - ку ма - мо роз - кіш ма - ла:

A *subito p*

T *subito p*
8 М...

B *subito p*
М...

58

S піз - но ляг - ла ра - но вста - ла,

A

T *subito p*
8

B

61 *pp*

S піз - но ляг - ла ра - - но вста - ла...

A *pp*

T *ppp*
8

B *ppp*

2

9 ма - - - тін - ко від ме - - - не, ой, бо,

S A

ма - - - тін - ко від ме - - - не, ой, бо

T B

ма - - - тін - ко, від ме - - - не, і - -

11 ой, бо бу - дуть гос - ті в ме - не.

S A

бу - - - дуть гос - ті в ме - не.

T B

ди, бо бу - дуть гос - ті в ме - не.

ди, бо бу - дуть гос - ті в ме - не.

13 Бу - дуть гос - - - - ті, в ок - са - ми - ті, бу - дуть

S A

Бу - - - дуть в ок - са - ми - ті, бу - дуть

T B

Бу - дуть гос - ті Мм...

15 гос - - - ті в ок - са - ми - ті, а ти,

S A

гос - - - ті в ок - са - ми - ті, subito p

T B

17 ма - - - ти, в рва - ній сви - ті.

S A

а ти ма - ти, в рва - ній, а ти, ма - ти

T B *p*

а ти, в рва - ній, а ти, ма - ти

19 В рва - ній сви - ті, в рва - ній сви - ті,

S A

в рва - ній

T B

в рва - ній, в рва - ній, в рва - ній, сви - ті.

23

S A

в рва - ній сви - ті, в рва - - ній сви - ті,

T B *pp*

Мм...

27 Пі - шла ма - - - ти ву - ли - це - ю, пі - шла

S A *trp*

Пі - шла ма - ти

T B

в рва - - - ній сви - - - ті,

ppp в рва-ній сви - ті, в рва-ній сви - ті,

4

29 ма - - - ти ву - ли - це - - - ю, пов - стрі -
 до - ро - го - ю, пі - шла ма - ти, пі - шла ма - ти
 в рва - - - ній сви - - - ті,

S
A
T
B

31 в рва - ній сви - ті...
 ча - - - ла - ся з доч - ко - ю
 до - ро - го - ю, пов - стрі - ча - ла - ся з дру - го - ю...
 в рва - - - ній сви - - - ті...

S
A
T
B

33 *pp* *tr* Про-йшло
 Мм...

S
A
T
B

37 ча - су не - ба - га - то - при - бі - га - є... при - бі - га - є... син...
 Про-йшло ча - су, про-йшло ча - су - при - бі - га - є син...
 Про - йшло не - ба - га - то - при - бі - га - є син... *ff*

S
A
T
B

40 *f* A...
 S A
 T B
 A...
 Мм...
pp "Хо - ди, ма - тін -
trp "Хо - ди,

44
 S A
 T B
 ко, хо - ди, ма - тін - ко до ме - не, ска - рав ме - не,
 ма - тін - ко, хо - ди ма - тін - ко, до ме - не, ска - рав ме - не,

48
 S A
 T B
 ска - рав ме - не Бог за те - бе". "Вер - тай, си - ноч -
 ска - рав ме - не Бог за те - бе".
 ска - рав ме - не Бог за те - бе".

52
 S A
 T B
 ку, до се - бе, вер - тай, си - ноч - ку, до се - бе, не пі -
 "Вер - тай, си - ноч - ку, не пі -
 не пі -

65 ду, не пі-ду я більш до те - бе. Як я в ок - са -

S A *tr* *p* Як

ду

T B

58 ду... Як

S A мит вбе - ру - ся, як я в ок - са - мит вбе - ру - ся, то до

T B я вбе - ру - ся, як я в ок - са - мит вбе - ру - ся,

я вбе - ру - ся, як я в ок - са - мит вбе - ру - ся,

те - бе по-вер - ну - ся". Мм...

61 то до те-бе по-вер - ну - ся". Мм...

S A *pp* *pp*

T B то до те-бе по-вер - ну - ся". Мм...

то до те-бе по-вер - ну - ся". Мм...

66 А... Мм...

S A *f* *p* *pppp*

T B А... Мм...

А... Мм...

Ой, калино-малино

Allegretto, con moto

Обробка В. Рунчака

The musical score is arranged in five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The bottom staff is for Piano. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto, con moto'. The Soprano part begins with a dynamic marking of *mf*. The Alto, Tenor, and Bass parts begin with a dynamic marking of *mp*. The Piano part begins with a dynamic marking of *mp*. The lyrics are in Ukrainian and are written below the vocal staves. The Soprano part has a melodic line with some grace notes. The Alto, Tenor, and Bass parts have simpler, more rhythmic lines. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and a steady eighth-note pattern in the right hand.

Soprano *mf*
Ой, ка-ли - но ма - ли - но, ой що те - бе зв'я - ли - ло?

Alto *mp*
Ка - ли - но ма - ли - но, що те - бе зв'я - ли - ло?

Tenor *mp*
Ка - ли - но ма - ли - но, що те - бе зв'я - ли - ло?

Bass *mp*
Ой... Ой...

Piano *mp*

5 *tr*

S

Ой... *tr* Ой,

A

mf

T

8 Зв'я - ли - ли ме - не буй - ні - ї віт - ри з ти - хи - ми мо - ро - за - ми.

mf

B

Зв'я - ли - ли ме - не буй - ні - ї віт - ри з ти - хи - ми мо - ро - за - ми.

Pno.

9

S

f (solo)

A

Ой, ко - за - че ко - за - че, а що те - бе зв'я - ли - ло?

T

8

B

9

Pno.

13 *mp cresc.*

S
Ой, ко-за - че ко - за - че, а що те - бе зв'я - ли-ло?

A
mp (tutti)
Ой... Ой...

T
8 *mf cresc.*
З су - ши-ла ме-не мо-ло-да дів-чи-на з чор-ни-ми о - чи-ма.

B
mf cresc.
З су - ши-ла ме-не мо-ло-да дів-чи-на з чор-ни-ми о - чи-ма.

13 *mp cresc.*

Pno.

17

S

A

T
8 *f*
Ой, сто-яв же сто - яв же під і - ї ко-мо - ро - ю:

B
f
Ой, сто - яв же я сто - яв під і - ї ко-мо-ро-ю:

17 *f*

Pno.

21 *f cresc.*

S "Вий-ди, дів-чи-но, вий-ди, сер-день-ко, по-го-во-рим з то - бо - ю".

A *div.*
"Ви - йди, ви - йди по-го-во-рим з то - бо - ю".

T *f cresc.*
8 "Вий-ди, дів-чи-но, вий-ди, сер-день-ко, по-го-во-рим з то - бо - ю".

B *f cresc.*
"Вий-ди, дів-чи-но, вий-ди, сер-день-ко, по - го - во-рим з то-бо-ю".

Pno. *f cresc.*

25 *f*

S Ой, там в по - лі о - зер - це, там пла - ва - є ві - дер - це,

A *f*

T *f*
8 Ой, там в по - лі о - зер - це, там пла - ва - є ві - дер - це,

B *f*

Pno. *f*

29 *ff* *cresc.*

S сос-но-во-ї клеп-ки ду-бо-ве-є ден-це, не цу-рай-мо-ся, сер-це.

A *ff* *cresc.*

T *ff* *cresc.*

B *ff* *cresc.*

8 сос-но-во-ї клеп-ки ду-бо-ве-є ден-це, не цу-рай-мо-ся, сер-це.

Pno. *ff*

Largo addolorando

33 *pp* (solo) (tutti)

S m.m. (m.m.)

A *pp* div.

T m.m. (solo) *mp*

B

8 При - ї - хав до Ду - на - ю, та там став і ду -

33

Pno.

37

S

A

T

B

8

ма - ю, сто - ю ду - ма - ю, сто - ю ду - ма - ю, що ро - би - ти

Pno.

41

S

A

T

B

8

ма - ю.

unis.

p (solo)

Сто - ю ду - ма - ю, сто - ю ду - ма - ю, що ро - би - ти

Pno.

45 *pp*div.
S m.m.

A *pp*
m.m.

T 8 *pp*
m.m.

B *pp*(tutti)
Ma - - - - - io

Pno.

Detailed description: This is a musical score for a vocal quartet and piano. It covers measures 45, 46, and 47. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piano part is labeled 'Pno.'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. In measure 45, the Soprano part has a half note chord marked 'm.m.' and 'pp div.'. The Alto part has a quarter rest followed by a half note marked 'm.m.' and 'pp'. The Tenor part has a whole rest marked '8'. The Bass part has a half note marked 'm.m.' and 'pp (tutti)'. In measure 46, the Soprano part has a half note chord marked 'm.m.' and 'pp div.'. The Alto part has a quarter rest followed by a half note marked 'm.m.' and 'pp'. The Tenor part has a whole rest marked '8'. The Bass part has a half note marked 'm.m.' and 'pp (tutti)'. In measure 47, the Soprano part has a half note chord marked 'm.m.' and 'pp div.'. The Alto part has a quarter rest followed by a half note marked 'm.m.' and 'pp'. The Tenor part has a whole rest marked '8'. The Bass part has a half note marked 'm.m.' and 'pp (tutti)'. The piano part has whole rests in all three measures.

Чотири обробки волинських народних пісень для мішаного хору та фортепіано

Зашуміла дібровонька зелененька

Andante cantabile Обробка В. Рунчака

Soprano *mp* (solo)
За - шу - мі - ла діб - ро - вонь - ка зе - ле -

Alto *p* sempre
m.m.

Tenor *p* sempre
m.m.

Bass

Piano *p*

За бажанням диригента обробки можна виконувати без партії фортепіано.

5

S
 нень - ка. За-пла-ка-ла рек-ру - точ-ка мо - ло-день-

A

T

B

Pno.

9

S
 ка. m.m. >(poco) >(poco) >(poco)

A
 >(poco)

T

B
 mf

Pno.

Ой, не шуми дїб - ро-вонь - ка зе - ле - нень - ка,

14 *> (poco)*

S *> (poco)*

A *> (poco)*

T

B

не плач, не плач рек - ру - точ - - ка

Pno.

16 *> (poco)* *> (poco)*

S *> (poco)*

A *> (poco)*

T

B

мо - - - ло - - - день - - - ка.

Pno.

18 *mf*

S Ой, як ме - ні, доб - рі лю - - де,

A *mp* Ой, як ме - ні, доб - рі лю - - де,

T *mp* Ой, як ме - ні, доб - рі лю - де,

B

Pno. *mp* *cresc.* *sempre*

20

S не пла - ка - - - ти,

A не пла - ка - - - - - ти,

T не пла - ка - - - - - ти,

B

Pno.

22

S
за - пи - са - ли ми - лень - ко - - - го

A
за - пи - са - ли

T
за - пи - са - ли ми - - лень - ко - го

B

Pno.

24

S
у рек - ру - ти. **Largamente**
За - шу - ми - ла *f cresc.*

A
у рек - - - ру - ти. *f cresc.*
За - шу - ми - ла

T
у рек - ру - ти. *f cresc.*
За - шу - ми - ла

B
f cresc.
За - шу - ми - ла

Pno.

30 *p* *rit.*

S За - пла-ка - ла рек - ру -

A рек - ру - точ - ка мо - - - - ло - день -

T *p* *rit.* За - пла-ка - ла рек - ру - точ - -

B *p* *rit.* За - пла-ка - ла рек - ру - точ - - ка

Pno.

32 *> (poco)*

S точ - ка m.m.

A ка. *> (poco)* m.m.

T *> (poco)* ка m.m. div.

B m.m.

Pno.

Ой у полі тихий вітер віє

Moderato e ardito

Обробка В. Рунчака

The musical score is arranged in five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The bottom two staves are for the Piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature changes from 4/4 to 3/4 in the second measure. The Tenor part has a solo section starting in the second measure with the lyrics: "Ой у по-лі ти-хий ві-тер ві-є, а там ко-зак пше-ни-чень-ку сі-є,". The piano accompaniment is marked *mp sempre*.

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Piano

mf (solo)

mp sempre

Ой у по-лі ти-хий ві-тер ві-є, а там ко-зак пше-ни-чень-ку сі-є,

5

S *mf* Ой сі-є він до-сі-ва-є

A

T *mf* (tutti) а там ко-зак пше-ни-ченьку сі-є. Ой сі-є він до-сі-ва-є ла-ну,

B

Pno. *mf* legato sempre

9

S ла-ну, а ви-хо-дить дів-чи-нонь-ка з га-ю, а ви-хо-

A

T а ви-хо-дить дів-чи-нонь-ка з га-ю, а ви-хо-дить

B

Pno.

12

S дить дів-чи - нонь - каз га-ю. По-ма-гай біг, ко-за-че гуль-тя-ю, *f*

A *f*

T дів-чи-нонь - ка з га - ю. ко - - - за - че *mf*

B *mf*

Pno. *f*

16

S виведь ме-не на до-ро-гу з гаю. виведь ме-не на до-ро-гу з га-ю.

A

T гуль - - тя - ю, ви - ведь ме - не зга-ю.

B

Pno.

21

S

A

T

B

mp cresc.

8

Ко-закв по - лі . пше - ни - чень - ку ко - сить, а дів - чи - на

mp cresc.

Ко-закв по - лі пше - ни - чень - ку ко - сить,

Pno.

24

S

A

T

B

div.

8

ди - ти - ну при - но - сить, а дів - чи - на

ди - ти - ну при - но - сить, а дів - чи - на

Pno.

Largo, quasi lontano

26

S *sub. ff* Візь-ми со - бі

A *sub. ff* Візь-ми со - бі

T *unis.* *sub. ff* Візь-ми со - бі
ди-ти-ну при-но - сить

B *p*, *ma sonore* *sub. ff* Візь-ми со - бі
ди-ти-ну при-но ди-ти-ну при-но - сить

Pno. *sub. ff*

29

S *f* *riu* ко - за - че ди - ти - ну, як не візь - меш на по - ко - сі ки - ну,

A *f* *riu* ди - ти - ну, як не візь - меш на по - ко - сі ки - ну,

T *f* *riu* ко - за - че ди - ти - ну, як не візь - меш на по - ко - сі ки - ну,

B *f* *riu* ди - ти - ну, як не візь - меш на по - ко - сі ки - ну,

Pno.

32

S G.P. *p*
 на по - ко - сі ки - ну. Ой у по - лі

A
 на по - ко - сі ки - ну.

T 8 *p*
 на по - ко - сі ки - ну. на по - ко - сі

B
 на по - ко - сі ки - ну.

Pno.
 32

35

S

A *pp*
 Ой у по - лі на по - ко - сі ки - ну.

T 8 *pp*
 на по - ко - сі

B

Pno.
 35 *pp, ma sonore*

Суди, Боже, неділі діждати

Allegro giocoso

Обробка В. Рунчака

Soprano *f*
Су - ди, Бо - же, не - ді - лі ді - жда - ти. Су - ди,
Alto
Су - ди,
Tenor
Bass
Piano *f*

S *f*
Бо - же, не - ді - лі ді - жда - ти. Сю-ди он, ту-ди он,
A *mf*
Бо - же, не - ді - лі ді - жда - ти. не - ді - лі ді -
T *mf*
не - ді - лі ді -
B *mf*
не - ді - лі ді -
Pno. *mf*

11

S не - ді - лі ді - жда - ти. жда - ти.

A - жда - ти, жда - ти жда - ти.

T - жда - ти, жда - ти. жда - ти. *f* Го пі - шла б я

B - жда - ти, ді - жда - ти. жда - ти

Pno.

16

S *tr* то піш - ла б я до - ро - ду гу -

A

T до - ро - ду гу - ля - ти, то пі - шла б я до - ро - ду гу -

B

Pno.

16

tr

21 *piu f*

S ля - ти. Сю - ди он, ту - ди он, до - ро - ду гу - ля - ти. 1.

A Сю - ди он, ту - ди он, до - ро - ду гу - ля - ти.

T 8 ля - ти. Сю - ди, ту - ди до - ро - ду гу - ля - ти. *mf*

B Сю - ди, ту - ди, до - ро - ду гу - ля - ти. *mf*

Pno. *mf*

26 2.

S ля - ти.

A ля - ти

T 8 ля - ти. А у ме - не у - весь рід ба - га - тий, *p* *cresc.*

B ля - ти. А у ме - не у - весь рід ба - га - тий, *p* *cresc.*

Pno. *p*

31

S Сю - ди он,

A

T а у ме - не у - весь рід ба - га - тий. Сю - ди он,

B а у ме - не у - весь рід ба - га - тий. Сю - ди он,

Pno.

f

36

S ту - - - ди, у - весь рід ба - га - тий. га - тий. Су - ди,

A ту - ди он, у - весь рід ба - га - тий. га - тий.

T ту - ди он, у - весь рід ба - га - тий. га - тий.

B ту - ди он, у - весь рід ба - га - тий. га - тий.

Pno.

1. 2. *f*

41

S Бо - же, не - ді - лі діж - да - ти.

A Су - ди, Бо - же,

T Су - ди, Бо - же,

B

Pno.

46

S *tr* *cresc.* Сю-ди он, ту - ди он, не - ді - лі ді -

A не - ді - лі діж - да - ти. *p* *cresc.* Не - ді - лі ді - жда - ти,

T не - ді - лі діж - да - ти. *p* *cresc.* не - ді - лі ді - жда - ти,

B *p* *cresc.* не - ді - лі ді - жда - ти,

Pno.

51 *sub. ff*

S жда - ти. Сю-ди он, ту-ди он, не - ді - лі ді - жда - ти.

A жда - ти, не - ді - лі ді - жда - ти, жда - ти.

T жда - ти, не - ді - лі ді - жда - ти, жда - ти.

B ді-жда-ти, не - ді - лі ді - жда - ти, жда - ти.

51 *f*

Pno.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бенч О. Фольклоризм у хоровому виконавстві на Україні у 70-80- ті роки ХХ сторіччя / О. Бенч. – К. : Музична Україна, 1987. – 31 с.
2. Берденников М. Мадригали Палестріни. Виконавські нотатки / М. Берденников // Українське музикознавство. – 1984. – Вип. 19. – С. 88–97.
3. Берденников М. Про деякі методичні проблеми в класі хорового диригування / М. Берденников // Українське музикознавство. – 1972. – Вип. 7. – С. 285-216
4. Григорьев С. / Учебник полифонии / С. Григорьев / Т. Мюллер. – М. : Музыка, 1977. – 328 с.
5. Гусарчук Т. Хорова спадщина А. Веделя: до проблеми вивчення нотних джерел / Т. Гусарчук // Українське музикознавство. – 1998. – Вип. 28. – С. 127 – 131.
6. Завадський Д. Вибір тактових схем / Д. Завадський. – К. : Музична Україна, 1980. – 41 с. – (Питання диригентської майстерності).
7. Іваницький А. Мелодичний розспів в українських народних піснях / А. Іваницький // Українське музикознавство. – 1973. – Вип. 8. – С. 146-156.
8. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми / Г. Ігнатченко // Українське музикознавство. – 1980. – Вип. 15. – С. 131-141с.
9. Канерштейн М. Про методику навчання диригентів / М. Канерштейн. – К. : Музична Україна, 1980. – 5 с. – (Питання диригентської майстерності).
10. Колесса М. Основи техніки диригування / М. Колесса. – К. : Музична Україна, 1973. – 21 с.
11. Колесса М. Диференційовані жести в диригування (методична розробка) / М. Колесса. – К. : Музична Україна, 1980. – 33 с. – (Питання диригентської майстерності).
12. Кондрашин К. О дирижерском искусстве: сб. ст. / К. Кондрашин. – М. ; Л. : Советский композитор, 1970. – 52 с.

13. Краснощеков В. Вопросы хороведения / В. Краснощеков. – М. : Музыка, 1969. – 281 с.
14. Лащенко А. Поліфонічний принцип хорових обробок
Б. М. Лятошинського / А. Лащенко // Українське музикознавство. – 1974. –
Вип. 9. – С. 123 – 137.
15. Лісецький С. Гармонія К. Стеценка / С. Лісецький // Українське
музикознавство. – 1972. Вип. 7. – С. 58-78.
16. Луканюк Б. Активне фольклорне середовище як фактор
композиторського стилю (на прикладі творчості М. Леонтовича) /
Б. Луканюк // Українське музикознавство. – 1987. – Вип. 22. – С. 38-48.
17. Луканюк Б. Про творчий метод М. Леонтовича / Б. Луканюк //
Українське музикознавство. – 1989. – Вип. 24. – С. 36-45.
18. Мазель Л. Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. – М. :
Музыка, 1979. – 536 с.
19. Матвієнко В. Про деякі особливості українського народного
багатоголосся / В. Матвієнко // Українське музикознавство. – 1967. – Вип. 2. –
С. 152-166.
20. Матусевич Н. Гармонічне варіювання в обробках українських народних
пісень М. В. Лисенка / Н. Матусевич // Українське музикознавство. – 1967. –
Вип. 2. – С. 81-89.
21. Мотуляк П. Про деякі ладо інтонаційні особливості буковинських
народних пісень / П. Моткляк // Українське музикознавство. – 1973. – Вип. 8. –
С. 157-170.
22. Музыкальный энциклопедический словарь. / Ред. Келдыш Г. В. – М. :
Сов. энцикл., 1991. – 672 с.
23. Мусин И. О воспитании дирижера / И. Мусин. – Л. : Музыка, 1987. –
247 с.
24. Мусин И. Техника дирижирования / И. Мусин. – Л. : Музыка, 1967. –
68 с.

25. Поляков О. Семіотичні особливості складових частин знакової системи диригування / О. Поляков. – К. : Музична Україна, 1980. – 167 с. – (Питання диригентської майстерності).
26. Поставна А. Обробки українських народних пісень Л. Ревуцького – етапи на шляху до його другої симфонії / А. Поставна // Українське музикознавство. – 1972. – Вип. 7. – С. 12-24.
27. Ровенко О. Провідний голос у поліфонічній фактурі / О. Ровенко // Українське музикознавство. – 1974. – Вип. 9. – С. 178–197.
28. Тиможинський В. Риси гамонічного стилю кантати М. Скорика «Весна» / В. Тиможинський, О. Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв ВНУ імені Лесі Українки та НМАУ імені П. Чайковського. – 2007. – Вип. 1. – С. 71-87.
29. Тольба В. Проблеми виконавства / В. Тольба. – К. : Музична Україна, 1980. – 78 с. – (Питання диригентської майстерності).
30. Турчак С. Деякі аспекти диригента в оперному театрі / С. Турчак. – К.: Музична Україна, 1980. – 106 с. – (Питання диригентської майстерності).
31. Тюлин Ю. Музыкальная форма / Ю. Тюлин. – М. : Музыка, 1974. – 312 с.
32. Хіврич Л. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського / Л. Хіврич // Українське музикознавство. – 1971. – Вип. 6. – С. 201-215.
33. Яросевич Л. Співвідношення слова і музики у творчості К. Г. Стеценка / Л. Яросевич // Українське музикознавство. – 1984. – Вип. 19. – С. 9-19.
34. Щелков М. Хрестоматія по чтению хоровых партитур / М. Щелков. – М. : Учпедгиз, 1963. – 438 с.

Навчально-методичне видання

Шиманський П. Й.
Гаврилюк В. Є.
Тиможинський В. А.
Чепелюк В. А.

Форми та методи самостійної роботи студента над хоровою партитурою

*Навчально-методичний посібник
для студентів мистецьких навчальних закладів
I–IV рівнів акредитації
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*

Друкується в авторській редакції
Технічний редактор І. В. Захарчук

Формат 60x84 ¹/₈. Обсяг 24,65 ум. друк. арк., 23,18 обл.-вид. арк.
Наклад 100 пр. Зам. 23. Видавець і виготовлювач – Вежа-Друк
(м. Луцьк, вул. Шопена, 12, тел. (0332) 29-90-65).
Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України
ДК № 4607 від 30.08.2013 р.