

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

«Фольклорна обрядовість у хоровій творчості Віктора Тиможинського»

Виконала Федорчук Наталія
Студентка 4 курсу, денної форми навчання
Спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Профілізації Хорове диригування

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хорового
та оперно-симфонічного диригування
Куриляк Ірина Ігорівна

Рецензент
докторка мистецтвознавства,
доцент кафедри хорового
та оперно-симфонічного диригування
Мазепа Тереса Лешеківна

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ВІКТОРА ТИМОЖИНСЬКОГО.....	5
1.1 Життєтворчість композитора в історичному хронотопі.....	5
1.2 Жанрова семантика творчої спадщини Віктора Тиможинського	9
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ФОЛЬКЛОРНОГО МИСЛЕННЯ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ В. ТИМОЖИНСЬКОГО.....	15
2.1 Синтетичне виявлення неофольклоризму у хоровій творчості композитора..	15
2.2 Теоретично-стильовий аналіз хорового твору «Кривий танець».....	17
ВИСНОВКИ.....	25
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	27
ДОДАТКИ.....	30

ВСТУП

У музичному мистецтві ХХ століття «неофольклоризм», як напрям, отримав багатогранне втілення завдяки прагненню гуманізації авангардного мистецтва. В атмосфері естетичних перевтілень та мовно-стильових новацій останньої третини ХХ – початку ХХІ століть українська хорова культура стає простором для творчих експериментів композиторів та інтерпретаційних пошуків виконавців.

У галузі сучасної хорової музики та хорової культури основним принципом творчості, на сьогоднішній день, є явище художньо-стильового синтезу. В основі цього явища - взаємодія естетична, жанрово-стильова, інтонаційна та інші. Саме завдяки синтезуванню у сфері хорової творчості можливе залучення структурних, образних чинників й закономірностей видів мистецтва, національних традицій культури, окремі техніки творчості, різні особливості жанрово-стильових форм та музично-риторичних фігур тощо.

Фольклорна обрядовість у хоровій творчості Віктора Тиможинського це важливий напрям у його композиторській діяльності, що поєднує глибоке знання українських народних традицій із сучасною музичною мовою.

Звернення до давніх пластів народних пісень має значний вплив у творчості В. Тиможинського, це слугує збереженню національної ідентичності, показує можливості сучасного переосмислення фольклору, є прикладом органічного поєднання традиції й модерну в українському хоровому мистецтві.

Актуальність дослідження. На сьогоднішній день хорова творчість сучасних українських композиторів займає дуже стійку позицію у національній культурі, що дає імпульси до вивчення та освоєння нових високохудожніх композицій. Саме тому є актуальним питанням до вивчення та потреба теоретичного та виконавського аналізу хорової творчості Віктора Тиможинського, зокрема його хорових полотен із неофольклорним втіленням.

Мета дослідження – дослідити хорову спадщину композитора, проаналізувати твір «Кривий танець» як втілення неофольклорних тенденцій, здійснити теоретично-виконавський аналіз даного твору.

Метою передбачено вирішення таких **завдань**:

- розглянути та визначити основні неофольклористичні тенденції в творчості Віктора Тиможинського;
- проаналізувати специфіку фольклорного мислення композитора у його хоровій музиці;
- дослідити фольклористичну основу та стилістичні риси письма композитора у хоровому творі «Кривий танець»;
- здійснити музично-виконавський та теоретичний аналіз хорового твору «Кривий танець».

Об'єкт дослідження - хорова творчість Віктора Тиможинського.

Предмет дослідження – хоровий твір «Кривий танець».

У роботі використано такі **методи дослідження** як: історично-біографічний, дослідницький, музикознавчий.

Матеріалом дослідження є партитура хорового твору «Кривий танець», статті, публікації та монографії присвячені вивченню та дослідженню життя та творчості Віктора Тиможинського.

Структура роботи - робота складається зі вступу, двох основних розділів із підрозділами, висновку, списку використаних джерел та додатків.

РОЗДІЛ 1.

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ВІКТОРА ТИМОЖИНСЬКОГО

1.1 Життєтворчість композитора в історичному хронотопі

Віктор Анатолійович Тиможинський – видатний український композитор сучасності, громадський діяч, педагог, пропагандист української музики, голова Волинського осередку Національної спілки композиторів України, Заслужений діяч мистецтв України. Митець народився 23 вересня 1957 року в обласному центрі Волинської області – місті Луцьк. Віктор Анатолійович зростав в сім'ї музиканта, де атмосфера творчості та любові до мистецтва формували його світогляд і майбутній шлях. Його батько, Анатолій Юрійович Тиможинський, був видатним виконавцем на тромбоні та тубі, виступав у складі різноманітних оркестрів рідного міста, а освіту здобув у Харківському державному інституті мистецтв імені І. П. Котляревського. Після завершення навчання він повернувся на рідну Волинь, де протягом двадцяти семи років працював завідувачем у Луцькому музичному училищі.

Віктор Тиможинський здобув початкову музичну освіту по класу фортепіано в музичній студії при Луцькому державному музичному училищі. Прагнучи вдосконалювати свої навички, він також брав приватні заняття у викладачів Галини Бернацької та Пилипа Мотоляка, які вплинули на становлення його виконавської майстерності та формування власного композиторського стилю в майбутньому. Юний Віктор також відвідував вокально-інструментальні ансамблі. Вже у ранньому віці він почав самостійно створювати перші прості музичні твори, які демонстрували його талант і надзвичайну відданість мистецтву.

Після завершення навчання у Луцькій загальноосвітній школі №1, Віктор Тиможинський вступив до місцевого музичного училища, де продовжив свій творчий розвиток. Там він навчався 4 роки – з 1974 по 1978 роки. Юний музикант виявив неабияку наполегливість і талант, навчаючись одночасно на двох відділах – фортепіанному та теоретичному. Заняття композицією він продовжив під

керівництвом відомого педагога Пилипа Мотоляка, який не лише допоміг студенту опанувати основи композиції, а й розвинув його індивідуальний стиль. Він продовжував писати невеликі твори для голосу та різноманітних інструментальних складів. Під час навчання, В. Тиможинський, брав участь у концертах, що дозволило йому вдосконалювати свою виконавську майстерність як піаністу. Паралельно, юнак цікавився сучасними музичними напрямками, вивчаючи та аналізуючи творчість українських та зарубіжних композиторів.

На формування світогляду та становлення Віктора Анатолійовича значний вплив мали молоді й талановиті викладачі Богдан Котюк та Леся Криворучко, яких після закінчення теоретико-композиторського факультету Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка направили на роботу до Луцького музичного училища. Їхня педагогічна діяльність стала своєрідним каталізатором творчого пошуку для молодого композитора, оскільки вони викладали курси з історії світової музичної культури. Окрім основних занять, педагоги ініціювали створення «Клубу теоретиків», який швидко став осередком творчих ідей та дискусій. Зацікавлені студенти регулярно збиралися, щоб разом з Богданом Миколайовичем та Лесею Іванівною обговорювати музику композиторів ХХ століття, аналізувати нові тенденції у світовому мистецтві, дискутувати на теми живопису, літератури й навіть популярної музики. Такі зустрічі сприяли формуванню інтелектуального середовища, де розвивалася здатність студентів до критичного мислення й відкритість до новаторства.

Вже пізніше, великий вплив на Віктора Тиможинського мала наукова діяльність Богдана Котюка. Його дисертація на тему «Неофольклоризм і способи втілення фольклору в сучасній музиці» справила на майбутнього композитора глибоке враження [29]. Запропоновані автором ідеї і твердження надихнули В. Тиможинського на дослідження можливостей інтеграції українського музичного фольклору в сучасні композиторські техніки та його переосмислення, що стало одним із провідних напрямків у творчості майбутнього композитора.

Навчаючись на четвертому курсі у Луцькому музичному училищі, юний музикант вирушив до Львівської державної консерваторії на прослуховування,

сповнений бажанням продовжити музичну освіту на вищому рівні. Він блискуче продемонстрував свою виконавську майстерність у грі на фортепіано, а також представив кілька власних композицій, які вразили декана своєю зрілістю та оригінальністю. Визнавши неабиякий талант до творчості, студенту порадили вступати на композиторській відділ. Відтак, у 1978 році Віктора Тиможинського було зараховано до Львівської державної консерваторії, цей успіх став значущою подією в його житті, адже продовження навчання в лавах консерваторії давало нові можливості для розвитку й вдосконалення музичних здібностей.

Наставником Віктора Тиможинського по класу композиції став відомий музикознавець та теоретик Володимир Васильович Флис. Він мав величезний вплив на формування творчого мислення юного митця, адже допоміг йому глибше осягнути композиторську техніку, розуміння форми, гармонії та оркестровки, а також відкрив нові шляхи для втілення музичних ідей. Під час навчання в консерваторії В. Тиможинський отримав можливість працювати в оточенні талановитих викладачів – Яреми Якуб'яка, Емілія Кобулея, Михайла Лемішка та інших. Безперечно, митця на пошук власного стилю надихали й студенти, серед яких були Олександр Левкович, Ольга Криволап, Віктор Камінський, Ганна Гаврилець, Богдана Фроляк. Саме в цей період почали формуватися характерні риси його музики: глибока мелодійність, структурна чіткість, яскраве емоційне забарвлення та звернення до народних джерел.

Після завершення навчання Віктор Тиможинський повернувся до рідного міста, де з 1983 року розпочав свою педагогічну діяльність. Він став викладачем теоретичних дисциплін у Луцькому музичному училищі (нині Волинський фаховий коледж культури і мистецтв імені І. Стравінського), а з 1989 року очолив предметно-циклову комісію теоретичних дисциплін. Його лекції з теорії музики, сольфеджіо, гармонії та поліфонії стали улюбленими серед студентів. У 1991 році Віктор Анатолійович став членом Національної спілки композиторів України, а з 1995 року і до тепер обіймає посаду голови Волинського осередку НСКУ. У цьому статусі він активно працює над популяризацією сучасної української музики й підтримує молодих композиторів [2, 57-60].

Вероніка Мішеніна – композиторка та викладачка музично-теоретичних дисциплін, випускниця Луцького музичного училища, ділиться спогадами із студентських років про лекції Віктора Анатолійовича: «Він мав нестандартні підходи в навчанні. Зокрема, пам'ятаю як він пояснював тему “Відхилення і модуляція” на прикладі пісні Yesterday британського гурту The Beatles. Це для мене було дуже цікаво і захопливо! Саме з його подачі я почала писати музику. Він повідомив, що у Львові буде проводитися конкурс і треба щось написати. “Ти зможеш” – сказав Віктор Анатолійович і це в мені спрацювало як пусковий механізм» [Інформація отримана на основі власного спілкування із Веронікою Мішеніною].

Творчий доробок Віктора Тиможинського не обмежується педагогічною діяльністю. Він веде активну громадсько-просвітницьку роботу, долучаючись до культурно-мистецького життя Волині та України. Він є членом журі багатьох мистецьких конкурсів, різних комісій і художніх рад. Його зусилля спрямовані на збереження та розвиток національної музичної культури.

Тетяна Кривицька - українська музикознавиця та педагогиня, кандидатка мистецтвознавства (2006), членкиня Національної спілки композиторів України (з 2010 року) зазначає: «По-перше, це композитор, що відзначається багатогранністю жанрово-стильових уподобань, розмаїтістю обраної тематики, чутливістю до актуальних художньо-естетичних домінант, а водночас – яскраво вираженою національною домінантою мистецького світогляду. По-друге, не лише як композитор, але й як професійний музикознавець, він підходить до фольклорних джерел і з суто творчої, інтуїтивної позиції, і водночас в раціональному аналітичному ракурсі» [17, 130].

Митець плідно працює над створенням музичних творів, збагачуючи музичне мистецтво новими полотнами. Зокрема, у 1995 та 2001 роках він організував у Луцьку два авторські концерти, які стали подією не лише для місцевої, але й для всеукраїнської музичної спільноти, після чого його було визнано «кращим митцем року». Ці заходи підтвердили його статус як одного з провідних композиторів сучасності [24].

На сьогоднішній день Віктор Анатолійович Тиможинський підтримує культурний розвиток регіону: працює з молоддю, організовує освітні проєкти та популяризує українську музику на міжнародній арені. Його діяльність – це поєднання творчості, педагогіки та громадської відповідальності, що робить його одним із найвпливовіших постатей сучасного українського музичного мистецтва.

1.2 Жанрова семантика творчої спадщини Віктора Тиможинського

Віктор Тиможинський – це одна з найбільш індивідуальних та самобутніх постатей в українському музичному мистецтві сьогодення. Його твори входять до репертуару відомих українських виконавців, серед яких варто відзначити Муніципальний камерний хор «Хрещатик», Хорова капела імені Д. Бортнянського, камерний хор «Credo», хор «Євшан». Також користуються популярністю його твори і у концертних програмах волинських колективів: Волинського академічного державного українського народного хору, камерного ансамблю «Кантабіле». Але найтіснішою є співпраця В. Тиможинського із камерним хором «Оранта» (художній керівник Василь Мойсіюк) [3, 59], який був і є чи не найактивнішим пропагандистом його творчості.

Неможливо не згадати також два авторські концерти композитора, які з впевненістю можна вважати окрасою мистецького життя міста Луцька (26.05.1995р. та 11.12. 2001р.). Підтвердженням цього слугує фрагмент газетної публікації - "Композитор Віктор Тиможинський у царині духовної акапельної музики творить диво, вертає душі людські до витоків високої духовності" [21].

Творчість митця охоплює практично усі жанри інструментальної музики: симфонічної, камерно-інструментальної, музики до драматичних спектаклів, а також вокальну та хорову музику.

У творчому доробку композитора є симфонічні твори, серед яких найбільш відомими є Симфонія (1983), Музика до драматичного спектаклю "Сон князя Святослава" (за І. Франком, для малого симфонічного оркестру) (1985), Струнний квартет присвячений В. В. Флису в 3-х частинах для двох скрипок, альту і віолончелі f-moll (1987), "Легкі п'єси" для струнних та "Про сиву зозулю"

для струнного оркестру (1995), Концертино для фортепіано і струнного оркестру (1999), Вокально-симфонічна поема "Матері-Україні" для баса, мішаного хору і симфонічного оркестру, на вірші П. Тичини (2000) та інші.

Також композитор звертався до жанру камерно-інструментальної музики, в ній він зумів майстерно поєднати камерне звучання з проникливим емоційним наповненням. Одним із ранніх творів у цьому жанрі стала музика до драматичного спектаклю "Циганська казка" (1984), створена для камерно-інструментального ансамблю (у цьому творі витончено поєднується колорит і ритмічні особливості циганської музики). У 1987 році з'являється "Шипи троянди" для флейти і фортепіано, пізніше "Подарунок" для гобоя і фортепіано (1994). У 1995 році композитор створює "Про сиву зозулю" для скрипки і фортепіано, але одне з найважливіших місць у творчому доробку митця займає цикл "Два романси на вірші Лесі Українки" (1995) для сопрано і камерного оркестру. Неможливо не згадати "Побажання" для труби і фортепіано (1999), адже у цьому творі композитор звертається до жанру мініатюри для духових інструментів. Завершує перелік "Intermezzo" для валторни та фортепіано (2005) [26].

Вокальна творчість Віктора Тиможинського охоплює гоміздкий спектр жанрів - від камерно - вокальних циклів до масштабних вокально-симфонічних творів. Однією з ранніх вокальних робіт композитора є триптих "Світ, розглянутий по частинах" (1985) для баса і фортепіано ("Щастя", "Смерть", "Минути"). Цей твір, написаний на тексти українських поетів XVII ст. (І. Максимовича, Д. Братковського, І. Величковського), безсумнівно можна вважати одним з найбільш виразних у камерній вокальній спадщині митця. У 1988 році Тиможинський створює «Дві думи на вірші Й. Струцюка» для голосу і бандури, а у 1995 році з'являється «Два замовляння раби Божої Марії» для сопрано і 18 струнних, де композитор використовує елементи стародавніх народних магичних текстів. Важливо згадати балет "Неминуча" (1996) (за мотивами поезії В. Простопчука, для синтезатора), твір можна вважати новаторським, тому що він поєднує в собі традиційні вокальні інтонації та електронні звукові ефекти [25].

Значна частина творів Віктора Тиможинського присвячена саме хоровій музиці. Серед найвідоміших творів - балада «Ой у Луцьку славнім» (1984) для баритона, мішаного хору та фортепіано, яка швидко принесла композиторові народне визнання і стала візитівкою хорового мистецтва Волині [27]. Того ж року були створені «Дві прелюдії» на народні тексти для мішаного хору а cappella. У 1986 році композитор звернувся до поезії Дмитра Павличка, написавши «Три хори на вірші Дмитра Павличка» для мішаного хору а cappella. Цикл складається з трьох частин: "Береза", "Мадригал", "Коли мені не допоможуть вірші". У період 1985–1987 років композитор створив хоровий цикл «Волинські пісні» для народного хору на народні тексти, до якого увійшли такі твори, як «Ой ти, жайворонку», «Мала мати дочку», «Летіла зозуля», «Ой рано-рано» та «Ой субота з недількою». У цих творах композитор особливо творчо проявляє себе в жанрі акапельної хорової музики, яка є репрезентацією творчості одного з найвідоміших сучасних композиторів України [19,52]. У 1999 році В. Тиможинський написав «П'ять хорів до Літургії Божої» для мішаного хору а cappella, до яких увійшли «Хвали, душе моя, Господа», «Трисвяте» («Святий Боже»), «Достойно є», «Херувимська» та «Отче наш». Вище переліченим творам притаманне глибоке духовне осмислення та вони є відображенням майстерності композитора у створенні сакральної музики. Підтвердженням моїх слів може слугувати відгук Андрія Філатенка, українського музикознавця та журналіста, відомого своїми публікаціями про музичне життя Волині, з «Вечора божественних піснеспівів»: «Композитор Віктор Тиможинський у царині духовної акапельної музики творить диво, вертає душі людські до витоків високої духовності» [21]. У 2000 році композитор створює «Псалом Давидів №103» для мішаного хору а cappella.

Композитор активно співпрацював з театральними колективами, створюючи музику до драматичних постановок. У 1984 році він написав музику до спектаклю «Циганська казка» за Л. Устїновим для камерно-інструментального ансамблю. Наступного року композитор створив музику до драматичного спектаклю «Сон князя Святослава» за І. Франком для малого симфонічного

оркестру. У 1996 році В. Тиможинський написав музику до спектаклю «Преблагенна наша мати» за В. Ілляшенком для синтезатора, демонструючи здатність використовувати сучасні інструменти у своїй творчості [23].

Отже, творчий доробок Віктора Тиможинського, що налічує понад сто творів різних жанрів та форм, є результатом високо-морального осмислення та глибоко емоційного переживання дійсності. У його музиці простежується шанобливе ставлення до традиції, що поєднується з невпинним пошуком нових шляхів розвитку. Творчість композитора сповнена живої, хвилюючої краси завдяки особливій увазі митця до смислового наповнення музичної інтонації та проникливого відчуття її мелодичної природи.

Його мистецький доробок є багатограним та являє собою жанрову різноманітність. У ньому простежуються його індивідуальні стильові риси та глибокий зв'язок з українськими традиціями, які яскраво проявлялись уже в перших після консерваторських творах (1984 – 1985). Молодий композитор перш за все прислухався до своєї інтуїції, яка допомагала йому у формуванні власної музичної мови. “Так визріває музично-інтонаційне кредо В. Тиможинського - експресія всепроникаючого мелодизму. Так формується художнє кредо митця - інтелектуальний ліризм” [24].

У другій половині XX століття музичне мистецтво зосереджувалось на переосмисленні традицій за допомогою нового бачення сучасного світу, таке явище отримало назву «діалог епох» [10, 201]. У творчості Віктора Тиможинського прослідковується художньо-фольклорна ретроспекція, яка проявляється як діалог з його національними традиціями, а не чужими культурними впливами, тому “Наскрізно-діалогічна лінія з минулим в творчості Тиможинського стала проявом синкретизму національного з індивідуальним” [9]. За допомогою принципу ретроспекції митець у своїх творах створює своєрідний діалог між різними епохами, таким чином встановлюючи глибокий зв'язок між минулим та сучасністю.

В. Тиможинський у своїх творах відображає загальний естетичний напрямок мистецтва другої половини XX століття, перш за все інтегруючи

бароковий літературний текст у текст сучасної української музики. Прикладом може слугувати триптих «Світ, розглянутий по частинах» на вірші українських поетів XVII століття для баритону і фортепіано. Тут композитор звертається до українського бароко, тому що саме «Рубіж XVI -XVII століть прийнято вважати початком нового, гуманістичного періоду української культури, своєрідного українського Відродження» [10]. Композитор використовує текст староукраїнською мовою, який відображає тлінність земного буття. На думку А. Єфіменко: «Рівень діалогу з даними текстами сягає від сучасності через бароко до біблійної мудрості “Книги Еклезіаста” [10, 203]. За рахунок цього у його творі явище художньої ретроспекції розкривається у багатьох вимірах, оскільки зміст тексту має позачасовий сенс. Отже, у триптиху простежується поєднання різних видів ретроспективного діалогу з бароко, як музичний так і позамузичний. Наприклад, у I частині триптиху композитор використовує куплетно-варіаційну форму, а на основі незмінно речитативної теми баритону можна зробити висновок про «думність» притаманну українському фольклорові. «Взагалі можна констатувати індивідуальне переломлення старовинної форми варіацій на *soprano-ostinato*» [10, 205]. У II частині даного триптиху композитор звертається до загальноєвропейського мотиву середньовіччя, який поєднує барокові та сучасні ладові співвідношення (T-D, тритон). У III частині прослідковується асиміляція бахівської енергетики та риторичної фігури «піднесення». Загалом синтез виразових засобів використаних композитором, беруть свій початок в добі українського (думність, імпровізаційність супроводу, який виконує виразово-зображальну функцію) та західноєвропейського бароко (фугатність, жанрова символічність «ходи» та «танку смерті»). «В цілому весь арсенал використаних мовностильових “ретроспективних” джерел репрезентує ті музичні символи - тритону, септіми, псалмодії, речитації, фугатності, вертикального паралелізму як ознаки архаїки, - які закріпилися в “знаковому полі” національної музичної мови» [10, 206].

Віктор Тиможинський у своїй творчості майстерно використовує народні мелодії та особливості традиційної музики (діатонічні лади), водночас вміло

поєднує їх з сучасними композиторськими підходами. Наприклад, він використовував «дванадцятизвукову діатоніку» у поєднанні з народними музичними традиціями. Він відноситься до групи тих композиторів, які звертались до музики минулих епох і давали їй нове життя, таким чином формуючи нову національну культуру.

Виходячи з вище сказаного можемо зробити висновок, що Віктор Тиможинський синтезує риси багатьох фольклорних та професійних жанрів, різноманітних форм (поліфонічних та акордово-гармонічних), які між собою утворюють унікальний музично-інтонаційний, а також жанровий синтез різних епох. Таким чином поступово висвітлюється характерна особливість творчості митця – «процес синтезу історико-типологічних процесів з індивідуальною інтонаційно-образною системою мислення художника XX - XXI століття» [10, 208].

Розділ 2.

СПЕЦИФІКА ФОЛЬКЛОРНОГО МИСЛЕННЯ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ В. ТИМОЖИНСЬКОГО

2.1 Синтетичне виявлення неофольклоризму у хоровій творчості композитора

Творчість волинського композитора Віктора Тиможинського є видатним явищем у сучасному українському музичному мистецтві, його досягнення отримують високу оцінку як від професійних критиків, так і від колег-композиторів, наприклад Леся Дичко охарактеризувала індивідуальний стиль композитора так: “Композитор Віктор Тиможинський – яскравий самобутній талант. Охоплюючи різні музичні жанри, особливо творчо проявляє себе у жанрі акапельної хорової музики. Одухотвореність і ліризм, глибоке відчуття драматургії твору, оптимізм світосприйняття – такі риси притаманні його художньому стилю. Композитор кохається в народній творчості, особливо свого рідного волинського краю» [6, 88] (в наступному підрозділі бакалаврської роботи на прикладі хорового твору «Кривий танець» ми виявимо звернення до неофольклоризму).

На мою думку, насамперед хорові композиції митця є одним із яскравих прикладів, у яких простежується глибока інтеграція народних інтонацій та сучасних композиційних прийомів. Таке явище носить назву “неофольклоризм”, яке стало важливим напрямом у музиці XX–XXI століть.

Неофольклоризм – це тип музичного мислення, сутність якого полягає в діалогічному поєднанні професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу [4, 9]. У своїй творчості композитор поєднує народні традиції з сучасними композиційними засобами, простежується переосмислення фольклорних елементів та їх інтеграція у художній стиль, що притаманний митцеві. «Його творчість... поєднує усвідомлено-бережне ставлення до традицій з одночасним глибоко внутрішнім,

інтенсивним розвитком – спираючись на коріння та пошуком нових шляхів реалізації її можливостей, розвитком не руйнівним, розвитком-ростом, творенням... Музично-інтонаційне кредо В. Тиможинського – експресія всепроникаючого мелодизму. Так формується художнє кредо митця – інтелектуальний ліризм» [3, 23].

Яскравим представником цього напрямку є Віктор Тиможинський, український композитор, який у своїй хоровій творчості поєднує фольклорну основу із модерною композиційною мовою.

Характерними рисами хорового неофольклоризму у творчості Віктора Тиможинського є часті звернення митця до інтонаційного фонду українського фольклору, зокрема обрядової музики. Однак ці мелодії не є прямими цитатами, а вони стилізовані, насичені авторськими інтонаціями та варіаціями. Автор часто використовує *народнописенну інтонацію*, але не дослівно. У творах відчувається опора на традиційну манеру співу, мелодія звучить «по-народному», але побудована в межах авторської логіки розвитку.

Ладогармонічна мова у творах композитора опирається на традиційні лади, такі як дорійський, міксолідійський, які поєднуються із модальною варіативністю, тональною нестабільністю, використанням алеаторики або кластерної фактури.

Хорова фактура синтезує у собі гомофонний виклад, як відображення колективного народного співу, поліфонічний виклад, як авторський спосіб драматизації, ефекти «живого фольклору»: перегуки, примовки, інтонації вигуків, голосіння тощо.

Віктор Тиможинський звертається до автентичних текстів, обрядових тем, які набувають нового змісту через драматичну інтерпретацію, іноді додає власні вставки чи трансформує народний текст.

У багатьох хорових творах митця обряд стає сценарієм, де композиція розгортається не як пісня, а як театралізоване дійство, присутній сюжетний розвиток, драматичні контрасти, кульмінації і все це побудовано на фольклорній основі, але підпорядковано авторській структурі.

Серед хорових творів композитора, що відображають звернення до фольклорних джерел можна відзначити «Дві колядки (щедрівки)» для мішаного хору а саpella та сопрано соло на народні слова (1992). У цей мікро цикл увійшли два номери: «В чистому полі сам плужок ходить» та «Жала Лесюня шовкову траву...». Ці твори є зразками стилістики нової фольклорної хвилі, де народний текст послуговував поштовхом для створення авторських полотен із відтворенням семантики жанру, специфічної мелодики, ладо-гармонічних особливостей, ритмічних і структурних ознак, обрядовості та інше [9, ст. 132].

У період 1985–1987 років В. Тиможинський написав хоровий цикл «Волинські пісні» для хору на народні тексти, до якого увійшли такі твори, як «Ой ти, жайворонку», «Мала мати дочку», «Летіла зозуля», «Ой рано-рано» та «Ой субота з недількою».

Хорова творчість Віктора Тиможинського є яскравим прикладом неофольклоризму, де авторська концепція не знищує фольклор, а поглиблює його емоційну й художню значущість, синтез традиції та новаторства виявляється як у музичній, так і в текстовій площинах. Неофольклоризм у творчості композитора В. Тиможинського стає засобом глибокої національної ідентифікації через сучасну композицію.

2.2 Теоретично-стильовий аналіз хорового твору «Кривий танець»

Творчість Віктора Тиможинського можна охарактеризувати як глибока інтеграція народних традицій у сучасний музичний простір, що яскраво проявляється у його хоровій композиції "Кривий танець". Саме цей твір є надзвичайно цікавим для аналізу, тому що він вирізняється складною багатозначною структурою, у якій можна простежити взаємодію різних елементів та перекодування смислів, що створюють своєрідну гру музичних значень. Забігаючи наперед, у процесі аналізу твору було виявлено наявність смислових метаморфоз, що відбуваються під час перекодування значень у різних структурних контекстах.

Твір характеризується опозиційністю жанрових та виконавських аспектів: протиставлення народного та професійного, усної традиції та писемної форми, гаївки та крупної поліфонічної композиції. Використання хорового виконання без супроводу та поєднання з опорою на пісенно-танцювальні жанрові джерела – це одні з ключових аспектів перекодування. Що стосується фундаментально – смислових опозицій твору, то вони виражені через поєднання народної та професійної музики, що проявляється у гармонічному балансуванні між традиційними народними пісенно-танцювальними жанрами та сучасними композиційними техніками. Також вважаю доцільним відзначити, що композитор використовує взаємодію вокального ансамблю з поліфонічними прийомами (остінато, імітація, політональність, поліфункційність) - усі ці аспекти збагачують структуру твору та впливають на його емоційну виразність.

Перш ніж перейти до аналізу твору, варто розглянути семантичні опозиції та символізм «Кривого танцю». Одним з ключових елементів семантики є взаємодія філософських опозицій "життя – смерть", "колективне – індивідуальне". Це відображено у музичному тексті через перехід від ритмічної експресії до трагічного "зламу", який досягається через метроритмічну варіативність та зміну виконавських прийомів. Ритмічний малюнок твору можна порівняти з втіленням природних ритмів життя, що ще раз підкреслює зв'язок із глибинними архетипами народної культури. У творі композитор використовує елементи танцювальної пісенності, трансформуючи їх у складну поліфонічну тканину, надаючи твору багатошарової змістовності [13, 269-273].

«Кривий танець» має куплетно-варіантну форму з елементами чергування контрастних розділів. В основі матеріалу гармонічно поєдналися фольклорні мотиви поруч із професійною музичною мовою.

Перша частина (1-21 такти) *Andante sostenuto* (темп 50) задає настрій всього твору. Розпочинається початковим 8-голоссям на морморандо, за яким слідує активний розвиток основної теми. Ця частина написана в тональності ля-мінор, проте зустрічаємо підвищені 4 та 6 ступені, що вказують на використання композитором гуцульського ладу.

Andante sostenuto
♩ = 50

Soprano: *A(Мм...)* *sf* *tr* в кри - во - - - - - zo

Alto: *A(Мм...)* в кри - во - zo тан - - ця, тан - ця,

Tenor: *A(Мм...)* *sf* *tr* в кри - во - zo тан - - ця, тан - - - - -

Bass: *A(Мм...)* в кри - во - - - - - zo

Спочатку основну тему проводять альти і тенори, яких фоново доповнюють сопрано та басы, згодом в процесі розгортання музичної тканини голоси утворюють вертикаль, що надає більш активного звучання. Особливістю є зміна музичних розмірів, що ускладнює виконавське завдання, а також ритмів, що змінює акцентуацію (від характерного «кривого» ритму).

18

S: хо - ди - ти, та - хо - ди - ти, хо -

A: хо - ди - ти, зна - хо - ди - ти, хо -

T: хо - ди - ти, зна - хо - ди - ти, хо -

B: ла - ду із - на - хо - ди - ти, хо -

Слід звернути увагу на наростаючу динаміку, що поступовим рухом від *tr* доходить до *f*, яким і розпочинається наступний розділ.

Наступний матеріал (22-38 такти) змінює темп на 80, тематично є близьким до попереднього, але більш активний і енергійний. На слова "Треба його так вести, як віночок плести" основну роль переймають другі сопрано та

другі тенори, яких гармонічно доповнюють інші голоси, тональність сі-мінор. Далі активну основну мелодичну лінію проводять жіночі голоси (26-30 такти), тут композитор вводить ладові зміни, надаючи звучанню світло-тіні, тобто використання мажоро-мінору, на це вказують підвищені 3 та 6 ступені.

26 *piu mosso*

S *Ой, ой ве - ду, ве - ду та, ой, не*

A *Ой, ой ве - ду, ве - ду та, ой, не*

T *Ой, ве - ду, пле -*

B *Ой, ве - ду, ве -*

В процесі музичного розгортання, за допомогою використання тріолей (31-33 такти) розділ досягає фанфарного звучання, з боку тональності, залишаємось у Сі-мажорі. Проте за допомогою альтерованих ходів приходимо до кінцевого Соль-дієз мажорного звучання. Як і в попередньому розділі зустрічаємо зміну розмірів та ритмічних малюнків, що вказує на особливість даного твору.

Друга частина (39-73 такти) *Allegro assai* (темп-150) на слова "А в кривого танця..." є варіантом основної теми, проте активний в порівнянні з 1 розділом. Спочатку основну тему проводять баси (39-44 т.) в ля-мінорі, потім цю ж тему варіативно проводять тенори разом із басами (45-50 т.) вже у фа-мінорі, проте в цих темах відбуваються метричні та ритмічні зміни що до попередніх розділів, також зміни зустрічаємо і в чергуванні розмірів.

45 *mf*

T А в кри - во - го тан - ця, та не ви - ве - ду ки - ня.

B ки - ня - ла - ду зна - хо - ди - ти.

Наступний тематичний матеріал в тональності мі-мінор на слова "Ой, вінку, мій" є новим за змістом, спочатку його проводять альти, тенори та баси, а вже пізніше доєднуються сопрано (51-67 такти). Зустрічаємо ладові зміни, понижена 2 ступінь, що вказує на використання дорійського ладу. Тут дуже важливу роль відіграють паузи, які надають звучанню неабиякої загадковості.

57 *mf*

S Ой, він - ку, він - ку, мій,

A Я ж те - - - бе пле

T ой, пле - - - ла,

B ой, пле - - - ла,

Цей матеріал закінчується тонікою «ре», що також є вказівкою на тональне відхилення. Далі в процесі музичного розвитку слідує зв'язка Lento (68-73 такти) на слова "На золотім кілочку..", що є ніби малим ліричним відступом, що поєднує два сусідні розділи.

Третя частина (74-133 т.) Allegretto (con moto) розпочинається активним проведенням теми "А в кривого танця" в мі-мінорі (на це вказують зустрічні знаки, адже при ключі їх немає), яку спочатку виконують альти та баси (початкові 2 такти), тема є видозміненою з боку ритмічного малюнку. Згодом долучаються інші голоси шляхом почергового імітаційного прийому (77-85 т.), а вже з 86 такту

голоси утворюють вертикаль, гармонічно доповнюючи один одного. Виникають ритмічні та метричні зміни, що надає колоритності звучанню. Новий матеріал а темпо з'являється вже у 98 такті на слова "Моя матінка...", цю тему спочатку проводять сопрано, яких гармонічно доповнюють інші, але вже у 105 такті тему проводять всі голоси. Тема звучить в сі-мінорі із підвищеним 6 ступенем, що вказує на використання фольклорних мотивів.

105

S
зна - йшла, той ві - но - чок зна - йшла,

A
зна йшла, той ві - но - чок зна - йшла,

T
зна - йшла, той ві - но - чок зна - йшла,

B
зна - йшла, той ві - но - чок зна - йшла,

Бачимо тут знову чергування розмірів та цікаву контрастну динаміку. Згодом (111-120 такти) цю ж тему вже у до-мінорі спочатку проводять сопрано та басы, а потім імітаційно почергово її продовжують інші (це бачимо і в поетичному тексті). У 121-124 тактах відходимо від тональної основи і звучання набуває дисонансних відтінків. Такти 125-133 Lento виступають як доповнення і так само звучання є хитким, не маючи опертої тональності.

Четверта частина (134-155 т.)- (темпо 60) є варіантовим проведенням основної теми "А в кривого танця...". Написана в сі-мінорі, початково її проводять сопрано та басы на фоні альтів та тенорів, згодом (із 140 такта) на слова "Треба його вести" тема звучить у всіх голосах. Наступний тематичний матеріал на слова "Треба його виводити" позначений темповими змінами (80) та зміною тональності (cis-moll). Ця тема набуває різкого кульмінаційного звучання. Далі на слова "Треба його вести" (із 148 такту) звучить тема, яка інтонаційно не є спорідненою до попередніх. Тут мелодичні лінії наповнені великими стрибками,

також неабиякої загадковості надають паузи та контрастні динамічні відтінки. Наступний тематичний матеріал на слова "Ой, якби була знала" (156-169 такти) з темповими змінами *Allegro molto* є інтонаційно спорідненим із темою "А в кривого танця", витримана в попередньому характері. Відбуваються метричні та ритмічні трансформації, зустрічаємо використання тріолей, зміну розмірів. Тема витримана в до-мінорі, але тут використано підвищені 4 та 6 ступені, що вказує на гуцульський лад.

П'ята частина (170-193 такти) *Andante* знову побудована на темі "А в кривого танця.." в тональності ля-мінор, розмір 6/8. Дану тему соло виконують сопрано, яких доповнюють інші. Початково тема побудована шляхом імітаційного розвитку з боку поетичного тексту, де кожен з голосів по чергово повторює текст (сопрано, альт, тенор, бас), проте основну роль відіграє сопрано, що проводить власне саму мелодичну тему, але вже згодом всі голоси гармонічно зливаються. Далі слідує матеріал *Adagio* (із 169 такту), змінюється розмір на 4/4, соло вже на морморандо проводить окрема сопранова партія, а сопрано та альти виконують тему "ритмічним співом" ("Sprechgesang") на слова "Червоними та чорними...", їх також на морморандо гармонічно доповнюють тенори та баси.

170

solo A (M.m.) *tr*

S

чо - біт - ка - ми, зо - ло - ти - ми та під - ков - ка - ми, чер - во - ни - ми та

Mez.

Чер - во - ни - ми чо - біт - ка - ми, зо - ло - ти - ми під - ков - ка - ми, *pp*

A.

ни - ми та чо - біт - ка - ми, зо - ло - ти - ми та під -

A

Чер - во - ни - ми чо - біт - ка - ми, зо - ло - ти - ми під - ков - ка - ми, *pp*

T

M.m. *pp*

B

M.m. *pp*

Наприкінці *a tempo* (останні 5 тактів) всі голоси та сопрано соло на "А..." та на морморандо створюють ефект завмирання, це помітно по спадаючій динаміці та руху мелодичної лінії, чим і завершується твір.

Отже, Віктор Тиможинський, як один із композиторів, що активно працював з українським фольклором, надав цьому твору нове гармонічне й фактурне трактування, зберігаючи народний колорит. Мелодика в «Кривому танці» базується на народному типі інтонування. Вона має такі особливості: стрибкоподібний рух у поєднанні з гамоподібними ходами, часте повторення ритмічних мотивів. Однією з ключових особливостей є непарний метр, що створює «кривий» ритм, такі як: чергування двох- і тридольних розмірів, що створює ефект нестандартної акцентуації; використання синкоп і пунктирного ритму, які підсилюють танцювальність. З боку ладо-гармонічного аналізу, то композитор вдається до використання народних інтонацій-мотивів, гуцульського та дорійського ладів. «Кривий танець» є взірцем складної хорової композиції, що поєднала традиційні та новаторські підходи, створюючи яскравий приклад інтеграції фольклорних елементів у сучасну музичну культуру.

Також варто зазначити, що у творі простежується важливий художній прийом – введення героїні-особистості, що відображається у соло сопрано в кодї. Такий прийом є засобом драматизації твору, але натомість інші персонажі ("матінка", "любий – нелюбий") подані у формі хорового викладу, що є підкресленням загальнолюдської універсальності сюжету [13, 269-273].

Композитор у своїй обробці «Кривого танцю» зберігає автентичні особливості народної музики, додаючи їй гармонічного забарвлення та професійного опрацювання. Завдяки цьому твір набуває концертного звучання, але при цьому не втрачає своєї національної цінності. Розглянутий твір є показовим прикладом унікального стилю В. Тиможинського, що поєднує глибоке розуміння традицій, складну форму, поліфонічні прийоми та символічне насичення.

Висновки

У межах мого дослідження я розглянула фольклорну обрядовість у творчості Віктора Тиможинського, а також здійснила комплексний аналіз хорової творчості композитора з погляду неофольклористичних тенденцій. У ході роботи я виявила багато характерних рис цього напрямку, а саме, орієнтування композитора на архаїчні жанри, обрядовість. На мою думку, творчість композитора можна трактувати як глибоке переосмислення фольклорної традиції. Дуже цікавим виявився той факт, що В. Тиможинський у своїх творах здебільшого не використовував пряме цитування, а трактував по-своєму, через глибинну стилізацію та семантичні алюзії.

Синтетичне виявлення неофольклоризму у хоровій творчості Віктора Тиможинського у моїй бакалаврській роботі постав процесом аналізу, який дозволив простежити, як композитор поєднує елементи традиційного фольклору із авторськими художніми засобами сучасної хорової музики. Йдеться не про просту обробку народних мелодій, а про творче переосмислення фольклорної основи, що є характерною рисою неофольклоризму як явища в українському музичному мистецтві кінця XX – початку XXI століття.

Отже, у творчості Віктора Тиможинського неофольклоризм постає не лише як засіб стилізації, а також як засіб художнього осмислення. Він поєднав фольклорні інтонації та архаїчні лади із сучасними засобами музичної виразності. Його творчість відкриває нове, глибоке переосмислення народної традиції в межах хорового письма.

Також в ході дослідження було розглянуто хоровий твір «Кривий танець», який є яскравим приладом поєднання фольклорного мислення композитора із сучасними композиторськими техніками. Цей високохудожній твір свідчить про глибоке розуміння Віктора Тиможинського фольклорної традиції та його здатність до переосмислення й трактування цієї традиції через призму сучасності. Розглянутий твір демонструє унікальний авторський почерк композитора, в якому поєднались новаторство та національна ідентичність.

Здійснений теоретико-стильовий аналіз хорового твору *«Кривий танець»* дозволив виокремити ключові стильові особливості митця, а саме використання діатонічних ладів (гуцульського, дорійського), часте варіювання метру і ритму, контрастна динаміка, поєднання елементів фольклорної мелодики із поліфонічною технікою. Символіка обрядового танцю виступає не лише етнографічним маркером, але й художнім прийомом, який дозволяє композиторові розгорнути глибоко драматичну образність. Важливо підкреслити, що композитор майстерно поєднує фольклорні джерела з новітніми художніми тенденціями: кластерною технікою, алеаторикою, політональністю. Завдяки цьому його твори не лише віддзеркалюють традицію, але й осмислюють її у контексті сучасної естетики. У цьому полягає головна ідея творчості В. Тиможинського — збереження національного ґрунту в умовах динамічного художнього розвитку.

Твори Віктора Тиможинського прикрашають репертуар визначних хорових колективів України, таких як «Вознесіння», «Хрещатик», «Credo», «Євшан», Хорова капела імені Д. Бортнянського, Волинський академічний державний український народний хор, та звичайно камерний хор «Оранта». Хорові твори композитора неодноразово виконувались в багатьох країнах Європи, Канади та США, а також у ряді програм міжнародних фестивалів («Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону») та конкурсів, що підтверджує їхню високу професійну вартість і духовну силу. Сам композитор постає не лише як митець, але й як педагог, науковець і культурний діяч, який цілеспрямовано працює над утвердженням української музичної ідентичності.

Отже, в результаті дослідження було підтверджено актуальність моєї теми та художню вартість хорової спадщини Віктора Тиможинського, як видатної постаті української музичної культури. Моя бакалаврська робота засвідчує необхідність подальшого осмислення й популяризації хорової спадщини Віктора Тиможинського, яка є невід'ємною частиною українського культурного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Артеменко В. Національний образ світу (досвід музикознавчої інтерпретації поняття). Київське музикознавство. Зб. ст., вип. 2. К., 1999.
2. Волинський осередок Національної спілки композиторів України. Композитори і музикознавці. Довідник. Луцьк, 2005. С. 22–25.
3. Волинський осередок Національної спілки композиторів України. Композитори і музикознавці. Довідник. – Луцьк, 2005. – С. 23.
4. Дерев'янченко О.О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П.І.Чайковського, 2005.
5. Дичко Л. Передмова до зб.: Віктор Тиможинський. Хорові твори а capella. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005. 88 с.
6. Дичко Л. Передмова до зб.: Віктор Тиможинський. Хорові твори а capella. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005. – 88 с.
7. Драганчук В. Триптих В.Тиможинського “Світ, розглянутий по частинах” на вірші українських поетів XVII століття... Львів: Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. С. 77–85.
8. Єфіменко А. Особливості національно-культурної ретроспекції в творчості Віктора Тиможинського... Київ, 2002. Вип. 2. С. 130–141.
9. Єфіменко А. Сильові ретроспекції в творчості Віктора Тиможинського.
10. Єфіменко А. Інтеграція барокового тексту в сучасний на прикладі триптиху.
11. Кияновська Л. О. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Львів: ЛДМА ім. М. В. Лисенка, НТШ, 2003.
12. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 286 с.

- 13.Коменда О.І. Сміслові метаморфози „Кривого танця” Віктора Тиможинського. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://rshu.edu.ua/...>
- 14.Коменда О. І. Жанрово-стилістичний дискурс «Двох хорів rustico» Віктора Тиможинського... 2008. Вип. 14. С. 115–133.
- 15.Коменда О. І. Неофольклоризація культового жанру у «Нагірній проповіді»... Студії мистецтвознавчі. 2005. Ч. 8 (12). С. 24–32.
- 16.Коменда О. І. Сміслові метаморфози «Кривого танця» Віктора Тиможинського... 2009. Вип. 15, т. 1. С. 186–193.
- 17.Кривицька Т. Трансформація різдвяних жанрів українського фольклору... Вип. 26. С. 128–137.
- 18.Мишанич С. В. Усна народна творчість. Культура і побут населення України: Навч. посібник. Київ: Либідь, 1991. С. 163–177.
- 19.Мойсіюк В.В. Хорові твори а capella у виконанні камерного хору «Оранта». Луцьк: Настир'я, 2020. 52 с.
- 20.Стронько Б. Значення чинників минулого, теперішнього, майбутнього в музиці. Київське музикознавство. Вип. 5. К., 2000.
- 21.Філатенко А. Вечір божественних піснеспівів. Волинь, 18.12.2001.
- 22.Юдкін І. Бароковий мелос та український музичний фольклор. Українське бароко та європейський контекст. К., 1991. С. 215–219.
- 23.<https://composersukraine.org/index.php?id=117> (дата звернення 23.02.25)
- 24.<https://composersukraine.org/index.php?id=74> (дата звернення 25.02.25)
- 25.https://lnma.edu.ua/.../Шпаковська_Є._Вокальна_творчість_Віктора_Тиможинського.pdf
- 26.<https://musical-world.com.ua/artists/tymozhynskyj-viktor-anatolijovych/> (дата звернення 23.02.25)
- 27.<https://parafia.org.ua/person/tymozhynskyj-viktor/> (дата звернення 23.02.25)
- 28.https://uk.wikipedia.org/wiki/Котюк_Богдан_Миколайович (дата звернення 27.11.2024)

29. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%82%D1%8E%D0%BA_%D0%91%D0%BE%D0%B3%D0%B4%D0%B0%D0%BD_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення 27.11.2024)

Додатки



[illegible]

Музыкальный фрагмент из песни «Кен-ла-ду ис-на» на русском языке. Фрагмент состоит из четырех голосов: сопрано (S), альт (A), тенор (T) и бас (B). Музыка написана в 2/4 такта, с одним диэзисом (F#). Текст песни: «Во - ду - ма, су - во - ду - ма, кен - ла - ду ис - на -».

18

S
хо - ду - ти, сла - во - ду - ти, хо - ду - ти.

A
хо - ду - ти, сла - во - ду - ти, хо - ду - ти.

T
хо - ду - ти, сла - во - ду - ти, хо - ду - ти.

B
сла - ду - ти, сла - во - ду - ти, хо - ду - ти.

32 *f* $\text{♩} = 80$

S *f* Тре - - - ба ас - ту, ак н.ас - ту.

Mez. *f* Тре - ба ба - ло так ас - ту, ак е - ло - чок н.ас - ту.

A. *f* Тре - - - ба ас - ту, ак н.ас - ту.

A *f* Тре - ба так ас - ту, ак е - ло - чок н.ас - ту.

T. *f* Тре - - - ба ас - ту, ак н.ас - ту.

T *f* Тре - ба ба - ло так ас - ту, ак е - ло - чок н.ас - ту.

B *f* Тре - - - ба ас - ту, ак н.ас - ту.

B *f* Тре - ба ас - ту, ас - ту, ак е - ло - чок н.ас - ту.

76 *piu mosso*

S Оу, оу ас - ду, ас - ду та, оу, не ас - ас - ду, не ас - ас - ду, не ас - ас - ду, не -

A Оу, оу ас - ду, ас - ду та, оу, не ас - ас - ду, не ас - ас - ду, не ас - ас - ду, не -

T Оу, ас - ду, н.ас - ту, ас - ду, н.ас - ту, н.ас -

B Оу, ас - ду, ас - ду оу, не ас - ас - ду, н.ас -

31

S
 му, пле-ту та не ви-пле-ту, ве-ду, ве-ду, та не ви-ве-ду, пле-ту, пле-ту, та не ви-пле-ту,

A
 ту та не ви-пле-ту, ве-ду, та не ви-ве-ду, пле-ту, пле-ту, та не ви-пле-ту,

T
 му, та не ви-пле-ту, пле-ту, пле-ту та не ви-пле-ту,

B
 ту та не ви-пле-ту, ве-ду, та не ви-ве-ду, пле-ту, пле-ту, та не ви-пле-ту,

34

S
се - ды, ма не... нде-ты, ма не... нде-ты, ма не еи - нде-ты

A
се - ды, ма не... нде-ты, ма не... нде-ты, ма не еи - нде-ты

T
се - ды, ма не... нде-ты, ма не... нде-ты, ма не еи - нде-ты

B
се - ды, ма не... нде-ты, ма не... нде-ты, ма не еи - нде-ты

Allegro assai

150

В  39 150
А в кри - во - го ти - ца, та не ви - се - ду кін - ца. Тре-ба до-го ви - во - ду - ти

45 *mf*

T *A* *вспу - во - го* *мав - ља,* *ма не* *еу - ес - ђу* *аџм - ља.*

B *аџм - ља - џа - ђу* *џа - џа - џа - џа.*

51 *mf*

A Оў, аін - ку, міў, оў, аін - ку, хре - ща - тий бар - аін - ку,

T Оў, аін - ку, міў, бар - аін - ку, міў,

B Оў, аін - ку, міў, аін - ку, оў, міў, хре - ща - тий бар - аін - ку,

57 *mf*

S Оў, аін - ку, аін - ку, міў, хре - ща - тий бар - аін - ку, оў, аін - ку, міў,

A Я же те - - - бе пле - ла ще шо - - - ра з ве - чо - ра.

T оў, пле - - - ла, шо - ра з ве - - - чо - ра.

B оў, пле - - - ла, шо - ра з ве - - - чо - ра.

65 *rit.* **Lento**

S По - ві - си - ла те - бе на зо - ло - тін кі - лоч - ку,

A По - ві - си - ла на зо - ло - тін, *f* на зо - - - ло - тін, -

T По - - - ві - си - ла на зо - - - ло - тін,

B По - - - ві - си - ла на зо - - - ло - тін,

69

S *trp* на шов-ко - вѣм шну-роч-ку, *f* на зо-ло-тѣм кл-лоч-ку, на шов-ко - вѣм шну-роч -

A на шов-ко - вѣм, *f* на зо-ло-тѣм кл-лоч-ку, на шов-ко - вѣм шну-роч -

T на зо - - - ло-тѣм, *f* на шов-ко - вѣм шну-роч -

B на зо-ло-тѣм, на шов-ко - вѣм шну-роч -

Allegretto con moto

73

S *p* Мм...

A *trp* ку А вкри - во - го тав - ця, та не ви - ве - ду кін - ця,

T Мм... А вкри - во - го тав - ця,

B ку А вкри - во - го тав - ця, та не ви - ве - ду кін - ця,

80

S *trp* А вкри - во - го тав - ця, та не ви - ве - ду кін - ця,

A тре - ба йо - го ви - во - ду - ти, кін - ця - ла - ду зна - хо - дити,

T та не ви - ве - ду кін - ця, тре - ба йо - го ви - во - ду - ти

B тре - ба йо - го та ви - во - ду - ти, ви - во - ду - ти кін - ця,

86

S *mp* - *ba* *ô* - *zo* *mi* - *so* - - - *du* - *mi* *kin* - *ma* - *la* - *du* *ti* - *ma* - *xo* -

A *mp* - *ba* *ô* - *zo* *mi* - *so* - - - *du* - *mi* *kin* - *ma* - *la* - *du* *ti* - *ma* - *xo* -

T *kin* - *ma* - - - *la* - - - *du*, *kin* - *ma* - *la* - *du* *ti* - *ma* - *xo* -

B *kin* - - *ma* - - - *la* - - - *du*, *kin* - *ma* - *la* - *du* *ti* - *ma* - *xo* -

93

S *du* - *mi*, *mi* - *so* - *du* - *mi*, *ti* - *ma* - *xo* - *du* - *mi*.

A *du* - *mi*, *mi* - *so* - *du* - *mi*, *ti* - *ma* - *xo* - *du* - *mi*.

T *du* - *mi*, *mi* - *so* - *du* - *mi*, *ti* - *ma* - *xo* - *du* - *mi*.

B *du* - *mi*, *mi* - *so* - *du* - *mi*, *ti* - *ma* - *xo* - *du* - *mi*.

98 *a tempo*

S *Ma* - *a* *ma* - *min* - *ka* *ô* *mi* *ti*, *ô* *mi* *ti*, *ti* - *ma* - *xo* - *du* - *mi*, *ti* - *ma* - *xo* -

A *Ma* *mp* - *min* - *ka* *ô* *mi* *ti*, *ô* *mi* *ti*, *ti* - *ma* - *xo* - *du* - *mi*, *ti* - *ma* - *xo* -

T *Ma* - *min* - *ka* *ô* *mi* *ti*, *ô* *mi* *ti*, *ti* - *ma* - *xo* - *du* - *mi*, *ti* - *ma* - *xo* -

B *Ma* - *min* - *ka* *ô* *mi* *ti*, *ô* *mi* *ti*, *ti* - *ma* - *xo* - *du* - *mi*, *ti* - *ma* - *xo* -

105

S зна - ймла, мой ві - но - чок зна - ймла, та не - лю...

A зна - ймла, мой ві - но - чок зна - ймла, та не - лю...

T зна - ймла, мой ві - но - чок зна - ймла, та не - лю...

B зна - ймла, мой ві - но - чок зна - ймла, та не - лю...

111

S Мо - я ма - тін - ка ймла, та мой ві - но - чок зна - ймла, *tr*

A *tr* Мо - я ма - тін - ка ймла, *tr*

T *tr* Ма - тін - ка ймла, та мой ві - но - чок зна - ймла, *tr*

B Мо - я ма - тін - ка ймла, та мой ві - но - чок зна - ймла, *tr*

117

S мой ві - но - чок зна - ймла, зна - ймла, та не - лю - бо - му да - ла, *f*

A моя ма - тін - ка та мой ві - но - чок та да - ла не - *f*

T та мой ві - но - чок зна - ймла, зна - ймла, та да - ла, *f*

B та мой ві - но - чок зна - ймла, зна - ймла, та да - ла, *f*

123 *Lento*

S *ma* не - лю - бо - му та не - лю - бо - му, Мм... лю - бо - му да - ла...

A лю - бо - му *mp* не - лю - бо - му, Мм... лю - бо - му да - ла... *p*

T да - ла, та не - лю - бо - му, Мм... лю - бо - му да - ла... *p*

B да - ла, та не - лю - бо - му Мм... лю - бо - му да - ла... *p*

128 *rit.* *molto rit.* *p*

S Та не - лю - бо - му да - ла, та не - лю - бо - му да - ла...

A *mp* *rit.* Та не - лю - бо - му да - ла, та не - лю - бо - му да - ла... *molto rit.*

T Та не - лю - бо - му да - ла, та не - лю - бо - му да - ла...

B Та не - лю - бо - му да - ла, та не - лю - бо - му да - ла...

134 160

S А в кри - во - го тан - ця, тан - ця, та не ви - ве - ду кін - ця, кін - ця,

A Мм... *mp* *mf* роко ввел. кін - ця,

T А в кри - во - го тан - ця, тан - ця, та не ви - ве - ду кін - ця, кін - ця,

B Мм... та кін - ця,

140

S. Tre - ba úo - zo ves - mi, ves - mi, ak el - no - nov nlec - mi, nlec - mi,

Mez. Tre - - - ba ves - mi, ak nlec - mi,

A. Tre - ba úo - zo ves - mi, ves - mi, ak el - no - nov nlec - mi, nlec - mi,

A. Tre - - - ba ves - mi, ak nlec - mi,

T. Tre - ba úo - zo ves - mi, ves - mi, ak el - no - nov nlec - mi, nlec - mi,

T. Tre - - - ba ves - mi, ak nlec - mi,

B. Tre - - - ba ves - mi, ak nlec - mi,

B. Tre - ba úo - zo ves - mi, ves - mi, ak el - no - nov nlec - mi, nlec - mi,

f string.

144 J. 80

Soprano (S):
 тре - ба ѡ - го су - во - ду - ми, нѣ - ма - на - бы ѡ - на - хо -

Mezzo (Mez.):
 тре - - - ба во - ду - ми, Оѡ ѡ - на - хо -

Alto (A.):
 тре - ба ѡ - го су - во - ду - ми, нѣ - ма - на - бы ѡ - на - хо -

Alto (A):
 тре - - - ба во - ду - ми, Оѡ ѡ - на - хо -

string.

Tenor 1 (T.):
 тре - ба ѡ - го су - во - ду - ми, нѣ - ма - на - бы ѡ - на - хо -

Tenor 2 (T.):
 тре - - - ба во - ду - ми, Оѡ ѡ - на - хо -

Bass 1 (B):
 тре - - - ба во - ду - ми, Оѡ ѡ - на - хо -

Bass 2 (B):
 тре - ба ѡ - го су - во - ду - ми, нѣ - ма - на - бы ѡ - на - хо -

147

S *ди - ти. Тре - ба йо - го вес - ти, як ві - но - чок плес - ти, тре - ба йо - го вес - ти, вес - ти...*

A *ди - ти. Тре - ба йо - го вес - ти, як ві - но - чок плес - ти, тре - ба йо - го вес - ти, вес - ти...*

T *ди - ти. Тре - ба йо - го вес - ти, як ві - но - чок плес - ти, тре - ба йо - го вес - ти, вес - ти...*

B *ди - ти, Тре - ба йо - го вес - ти, як ві - но - чок плес - ти, тре - ба йо - го вес - ти, вес - ти...*

151

S *тре - ба йо - го плес - ти... Ой, як - би бу - ла зна - ла, бу - ла б йо - го ро - зі - ра - ла, як - би зна - ла, ро - зі - ра - ла,*

A *тре - ба йо - го плес - ти... Ой, як - би бу - ла зна - ла, бу - ла б йо - го ро - зі - ра - ла, як - би зна - ла, ро - зі - ра - ла,*

T *тре - ба йо - го плес - ти... Ой, як - би бу - ла зна - ла, бу - ла б йо - го ро - зі - ра - ла, як - би зна - ла, ро - зі - ра - ла,*

B *тре - ба йо - го плес - ти... Ой, як - би бу - ла зна - ла, бу - ла б йо - го ро - зі - ра - ла, як - би зна - ла, ро - зі - ра - ла,*

156

S *та в гряді у - тою - - - та - ла!*

A *та в гряді у - тою - - - та - ла!*

T *в гряді вночі та - ла!*

B *в гряді вночі та - ла!*

159 Andante

solo

mp *A* *α* κρι - νο - σο ταν - ца, *mi* *ne* *vi* - *ve* - *du*, *kin* - *ca*,

p *A* *α* κρι - νο - σο ταν - ца, *mi* *ne* *vi* - *ve* - *du* *kin* - *ca*, *tre* - *ba* *do* - *so*

non troppo

p *A* *α* κρι - νο - σο ταν - ца, *mi* *ne* *vi* - *ve* - *du*, *mi* *ne* *vi* - *ve* - *du* *kin* -

p *A* *α* κρι - νο - σο ταν - ца, *mi* *ne* *vi* - *ve* - *du* *kin* - *ca*.

A *α* κρι - νο - σο ταν -

163

solo

tre - *ba* *do* - *so* *as* - - - *ta*, *ak* *vi* - *no* - *cho* *plas* -

as - *ta*, *ak* *vi* - - - *no* - *cho* *plas* - *ta*, *ke* - *bi* *du* - *so*

ca, *ne* *vi* - *ve* - *du* *ak* - *bi* *ta* - *so*, *ro* - *zi* -

Tre - *ba* *do* - *so* *vi* - *ve* - *du* - *ta* *kin* - *ca* - *la* - *du* *ta* - *so* -

ca, *mi* *ne* *vi* - *ve* - *du* *kin* - *ca*, *mi* *ne* *vi* - *ve* - *du*,

166 Adagio

solo

ти, як-би бу-ла зна-ла, бу-ла б їо-го ро-зі-реи-ла, та й вгрядь у-тан-та-ла.

S зна-ла, бу-ла, вгрядь у-тан-та-ла. Чер-во-ни-ми та

A. ре-ла, бу-ла б їо-го у-тан-та-ла. Чер-во-

A ре-ла, бу-ла б їо-го у-тан-та-ла. *pp*

T ди-ти. *Mm.*

B я вкри-во-го там-ця.

170

solo *A(Mm.)* *trp*

S чо-біт-ка-ми, зо-ло-ти-ми та під-ков-ка-ми, Чер-во-ни-ми та

Mez. Чер-во-ни-ми чо-біт-ка-ми, зо-ло-ти-ми під-ков-ка-ми, *pp*

A. ми-ми та чо-біт-ка-ми, зо-ло-ти-ми та під-

A Чер-во-ни-ми чо-біт-ка-ми, зо-ло-ти-ми під-ков-ка-ми, *pp*

T *Mm.* *p*

B *Mm.*

174

solo

S

40 - бѣт - ка - му, 30 - 30 - му - му му нѣ - коѣ - ка - му,

Mez.

40 - 30 - му - му 40 - бѣт - ка - му, 30 - 30 - му - му нѣ - коѣ - ка - му.

A.

ка - ка - му, му 30 - 30 - му - му нѣ - коѣ - ка - му, нѣ - коѣ - ка - му. *ppp*

A

40 - 30 - му - му 40 - бѣт - ка - му, 30 - 30 - му - му нѣ - коѣ - ка - му.

T

pp

B

178

solo

a tempo

f

S

f *A* *non troppo* *Mm.* *p* *rit.* *pp* *Mm.* *pp*

A.

p *pp*

A

f *A* *Mm.* *p* *Mm.* *pp*

T

f *A* *Mm.* *p* *Mm.* *pp*

B

f *A* *Mm.* *p* *Mm.* *pp*