

Максим ЖДАНОВ,
orcid.org/0000-0003-0972-4518
доктор філософії,
викладач кафедри хорового диригування та академічного співу
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) jhdanov-maxim@ukr.net

ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА КАНТАТИ «КОБЗАРЕВА ПІСНЯ» Г. ВЕРЕТИ

Статтю присвячено виконавській інтерпретації кантати «Кобзарева пісня» Григорія Верети – одного з яскравих зразків кантатної творчості українських композиторів другої половини ХХ століття. Жанр кантати в українській музиці постає яскравим репрезентантом української національної ідентичності та виразником оригінальних авторських концепцій вітчизняних композиторів, що зумовлює його актуальність. Крім того, відображаючи характерні риси українського музичного мислення, кантата стає засобом збереження та популяризації національної культурної спадщини. Враховуючи зростання інтересу хорових колективів до виконання української хорової музики, постає необхідність визначення специфіки виконавських завдань, які постають перед диригентом та хором у процесі інтерпретації зразків цього жанру.

Метою статті є виявлення виконавських особливостей кантати «Кобзарева пісня» Григорія Верети на основі аналізу її композиційно-драматургічної структури, темброво-динамічного балансу та інтонаційно-стилістичних рис. Особлива увага приділена засобам музичної виразності, зокрема темповим змінам, метричній організації, взаємодії хорових та оркестрових тембрів, а також інтерпретації вокальних партій солістів. Проаналізовано кульмінаційні моменти твору, особливості хорового викладу та оркестрового супроводу.

Виявлено, що виконавська інтерпретація кантати «Кобзарева пісня» вимагає від диригента глибокого розуміння стилістики твору, уваги до артикуляції тексту, роботи з агогікою, динамічними нюансами та інтонаційною точністю. Визначено основні завдання, які постають перед диригентом, та окреслено шляхи їх вирішення відповідно до специфіки жанрової моделі твору. Дане дослідження сприяє подальшому розвитку наукового дискурсу щодо виконавської інтерпретації українських кантат і популяризації творчості Григорія Верети.

Ключові слова: кантата, інтерпретація, виконавський аналіз, диригентська практика, творчість Григорія Верети, українська музика.

Maksym ZHDANOV,
orcid.org/0000-0003-0972-4518
PhD,
Lecturer at the Department of Choral Conducting and Academic Singing
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) jhdanov-maxim@ukr.net

PERFORMANCE SPECIFICS OF THE CANTATA “KOBZAREVA PISNYA” BY H. VERETA

The article is devoted to the performance interpretation of the cantata “Kobzareva Pisnya” by Hryhoriy Vereta, one of the outstanding examples of Ukrainian cantata composition from the second half of the 20th century. The cantata genre in Ukrainian music serves as a vivid representation of national identity and an expression of original authorial concepts developed by Ukrainian composers, what results in its relevance. Moreover, by reflecting the distinctive features of Ukrainian musical thinking, the cantata becomes a means of preserving and promoting national cultural heritage. Given the growing interest of choral ensembles in performing Ukrainian choral music, it is essential to define the specific performance challenges that arise for the conductor and the choir in the process of interpreting works in the cantata genre.

The aim of the article is to identify the performance characteristics of “Kobzareva Pisnya” by Hryhoriy Vereta based on an analysis of its compositional and dramaturgical structure, timbral-dynamic balance, and intonational-stylistic features. Particular attention is given to the means of musical expressiveness, including tempo changes, metric organization, the interaction of choral and orchestral timbres, and the interpretation of solo vocal parts. The article examines the climactic moments of the piece, the specifics of the choral texture, and the role of the orchestral accompaniment.

It has been revealed that the performance interpretation of “Kobzareva Pisnya” requires the conductor to have a deep understanding of the stylistic features of the work, attention to text articulation, mastery of agogics, dynamic nuances, and intonational precision. The main tasks facing the conductor are identified, along with approaches to solving them in accordance with the genre-specific model of the work. This study contributes to the further development of scholarly discourse on the performance interpretation of Ukrainian cantatas and the promotion of Hryhoriy Vereta's creative work.

Key words: cantata, interpretation, performance analysis, conducting practice, Hryhoriy Vereta's work, Ukrainian music.

Постановка проблеми. Жанр кантати в українській музичній культурі за останні півтора століття постає яскравим репрезентантом української національної ідентичності та виразником оригінальних авторських концепцій вітчизняних композиторів. У кращих зразках цього жанру віддзеркалено актуальні мистецькі тенденції та створено простір для втілення значущих образів і архетипів української культури – Народу, Вітчизни, Батька, Матері, Поета¹. Важливе місце у тематичному спектрі українських кантат займають образи Козака і Козацтва як символи захисників Батьківщини.

Серед низки зразків кантатного жанру, що оспівують козацькі образи, увагу привертає кантата «Кобзарева пісня» для солістів та мішаного хору в супроводі симфонічного оркестру українського композитора Григорія Верети. Написаний 1971 року, цей твір втілює широкий спектр образів – від рефлексій про трагічну історичну долю України до віри в незламну мужність українських захисників – та у сучасних реаліях набуває особливої актуальності. Кантата «Кобзарева пісня» Г. Верети заслуговує на сценічне життя, тому потребує глибокого осмислення з точки зору виконавської специфіки, що запропоноване в даній статті.

Аналіз досліджень. У межах українського музикознавства представлена низка досліджень, спрямованих на вивчення образно-тематичної, інтонаційно-стильової та жанрової специфіки жанру кантати в українській музиці. Серед них можна виділити розвідки, присвячені певному історичному етапу розвитку жанру (Терещенко, 1975; Коменда, 2006), розділи посібників з історії української музики (Корній, 1996), а також дослідження, присвячені окремим зразкам жанру. Зокрема, кантату «Кобзарева пісня» Г. Верети у контексті втілення національної ідеї розглянуто у статті С. Якимчук та М. Гапич (Якимчук, Гапич: 2024). Дослідниці аналізують музичні та текстові особливості кантати, виявляючи їхній взаємозв'язок з українською історією, культурою та національними цінностями. Натомість, питання виконавської інтерпретації зразків кантатного жанру загалом та кантати «Кобзарева пісня» Г. Верети досі залишаються висвітленими недостатньо. Дана стаття, що є продовженням дисертаційного дослідження автора (Жданов, 2024), є спробою заповнити цю лакуну.

Мета статті – дослідити виконавську специфіку кантати «Кобзарева пісня» Г. Верети, визначити особливості роботи диригента з хором, оркестром та солістами, а також окреслити ключові аспекти інтерпретації твору з урахуванням композиційно-драматургічної структури, темброво-динамічного балансу та інтонаційно-стилістичних особливостей.

Виклад основного матеріалу. Григорій Степанович Верета (1951, с. Лучиці, Львівщина) – український хоровий диригент, композитор, аранжувальник та багаторічний керівник Київської капели бандуристів України імені Г. Майбороди та Ансамблю бандуристів «Барви України» Стрітівської вищої педагогічної школи кобзарського мистецтва. У його доробку – симфонічні, вокальні, хорові та інструментальні твори (зокрема, твори для бандури), а також численні обробки українських народних пісень. Кантата «Кобзарева пісня» написана на тексти українського поета, Лауреата Шевченківської премії Леоніда Горлача, та присвячена Віталію Кирейку (1926 – 2016), відомому українському композитору, викладачеві Г. Верети у Київському інституті культури (нині – Київський національний університет культури і мистецтв). Кантата складається з п'яти частин: Пролог, «Сни України», «Кобзар», «В степу» та «Козаки ідуть».

Кантату відкриває *перша частина – Пролог*, що розпочинається зі вступу неповної групи струнних інструментів у складі альту, віолончелі та контрабасу, які у гранично тихій динаміці виконують витриманий тонічний звук у подвоєному октавному дублюванні ($H_1 - H - h$). На цьому тлі вже у п'ятому такті починають проводити свою партію сопрано («*Ніч загусає*»), неначе доповнюючи квартет, який продовжує грати в унісон, але вже більш інтонаційно розгорнуту мелодичну лінію. Диригентові необхідно звернути увагу на темброве співставлення голосів партії сопрано та оркестрової групи. У зв'язку з цим передусім слід звернути увагу на динамічну градацію, запроповану композитором у партитурі твору партія сопрано має проводити тему в нюансі *p*, у той час як струнні інструменти виконують функцію фону та мають звучати у нюансі *pp*. У дев'ятому такті звучання партії сопрано доповнюється вступом партій альтів, тенорів та басів із підголосковою второю останніх слів сопранової фрази («*як смола*»). У даному такті із синкопованим ритмом вступають тромбони – на вісімку раніше за хорові партії; у зв'язку з цим дуже важливо, щоб диригент застосував саме комбінований афтакт, який дасть змогу вчасно вступити як оркестровим інструментам, так і хору.

Друга фраза («*В морок втопилась*») проводиться у такому ж темброво-фактурному вирішенні. Втім, зміни настають вже у такті 18, де ком-

¹ Детальніше про це йдеться у дисертаційному дослідженні автора статті (Жданов: 2024, 184)

позитор змінює початковий темп *Andante funesto affannato*² на *Agitato*; це означає, що диригентові слід звернути увагу на вибудовування темпової драматургії. Зміні темпу у такті 18 передують досить складний у ритмічному та агогічному відношенні момент: у такті 17 різні групи оркестрових інструментів по чергові мають виконати *accelerando*: струнні на перших двох долях такту у тріольному ритмі восьмими триволостями, гобої та кларнети на останній долі такту у стрімкому пасажі тридцять другими триволостями. Таким чином, агогічне прискорення, позначене відповідною композиторською ремаркою, поєднується тут із так званим «виписаним *accelerando*», що досягається за рахунок поступового дроблення тривалостей. Із метою досягнення природного прискорення та переходів між різними групами оркестру диригент під час репетиційного процесу має звернути увагу на даний епізод та попрацювати над ним окремо.

Важливо, щоб в епізоді *Agitato* жест диригента відображав тріольний рух в оркестрових партіях та водночас партію хору, що рухається чвертками. Окремо слід попрацювати з хором над епізодом «Над Україною смерть нависа», адже хоровий чинник в даному епізоді має октавний унісон, що є досить складним завданням для загального ансамблю хору. Необхідно, щоб усі задіяні партії хору зливалися тембрально та інтонаційно; крім того, важливо не форсувати звук у нюансі *mf* та співати на гарній вокальній опорі. Складним для виконання даний епізод є і в інтонаційному плані, адже партії побудовані на низхідному русі малими секундами, виконання яких має бути підпорядковане передусім ладовим тяжінням.

У такті 27 композитор знову змінює темп на *Moderato* (епізод «Тихо шелесте пом'ята трава», який виконують партія басів з групою солістів з оркестру – кларнетом та фаготом). Знову композитор застосовує темброве співвідношення голосу та інструментів, і першочергове завдання диригента – вибудувати звуковий та динамічний баланс, аби якнайкраще показати подібне – досить цікаве – темброве поєднання.

Епізод *con moto* позначений першою кульмінаційною вершиною першої частини («Чом же козацтво її не стріча»). Кульмінація досягається, зокрема, підвищенням теситурних умов партій оркестру та хору та нюансом *f*; крім того, композитор також застосовує *divisi* в жіночих голосах хору та у партіях перших та других скрипок. У тактах 80–82 композитор застосовує досить високі теситурні умови для хорових партій; у

зв'язку з цим дуже важливо, щоб співаки виконували даний епізод на гарній співацькій опорі, у високій позиції, а також максимально уникали форсування звуку, яке часто може призводити до небажаного пониження інтонації. Також варто пам'ятати про чітку дикцію, адже змістове навантаження вербального тексту має бути повною мірою донесене до слухача. Під час артикуляції вербального текст тут слід уникати строкатості голосних звуків та чітко вимовляти приголосні звуки (зокрема, слід звернути особливу увагу на рядки, позначені часто повторюваним звуком [p], наприклад, «Чорне море, де хвиля говоре».)

Слід звернути увагу й на вибудовування загальної виконавської драматургії першої частини твору, зокрема, на виявлення всіх місцевих кульмінацій та співвідношень між ними. Генеральна ж кульмінація частини припадає на фінальний епізод «Чорне море, де хвиля говоре», що позначений поступовим наростанням динаміки (*ff* та численні *rinforzando*) та ущільненням оркестрової фактури, яка, на відміну від сольо-ансамблевого початку, задіє передусім звучання *tutti*. Кульмінаційною вершиною видається фраза «А козаків нема й нема», на якій диригентові слід зробити драматургічний акцент.

Другу частину – «Сни України» – хор виконує *a cappella*. Оскільки між першою та другою частинами немає композиторської вказівки щодо того, що вони повинні виконуватись *attacca*, на нашу думку, диригент перед початком другої частини може додатково налаштувати хор з метою досягнення максимальної інтонаційної точності. Відкриває другу частину спів партії перших та других альтів («Сплять хлібороби, рибалки») в нюансі *p*. Показово, що протягом всієї другої частини динаміка не зростає більше, аніж до *mf*, що підкреслює зміст вербального літературного тексту. Мрійливий, спокійний настрій першого епізоду змінюється на схвильоване *Allegro non troppo*, позначене імітаційним вступом партій басів та тенорів (епізод «А через ніч»). Слід звернути увагу на те, що в першому, більш спокійному епізоді звучить тільки жіноча група хору, а зі зміною темпу та динаміки у другому епізоді композитор додає й чоловічі партії. Інтонаційно складними для виконання будуть такти 16–22 – зокрема, для партій сопрано та альтів, які повинні, дотримуючись динаміки відповідно до вказаного нюансу *mp*, співати у доволі високих теситурних умовах, створюючи звукове тло для чоловічої групи хору. Дуже важливо слідкувати, щоб артистки хору не втрачали опори дихання за такої тихої динаміки у зазначених теситурних умовах.

² Не поспішаючи, похмуро, тривожно.

Зважаючи на позначку репризи, наведену композитором наприкінці першого епізоду, диригенту необхідно виконати два «куплети» по-різному, попри те, що композитор не залишає жодних ремарок щодо зміни динаміки або штрихів при повторі. Втім, перед диригентом відкривається широкий спектр виконавських засобів, за допомогою яких можна урізноманітнити повторення одного й того самого тематичного матеріалу та уникнути одноманітності звучання. Зокрема, можна обрати інші інтонації у якості опорних, і таким чином вибудувати фрази по-різному.

Оскільки у другій частині твору композитор часто змінює метр ($9/8 - 2/4 - 9/8 - 2/4 - 6/8$) та темпи (*Moderato molto agiato – Allegro non troppo – Tempo I – poco a poco accelerando – ritenuto – Adagio – ritenuto*), диригентові необхідно завжди відчувати та жестом демонструвати пульсацію; також на підготовчому етапі роботи не зайвим буде вивірити темпи за допомогою метронома.

В заключній фразі другої частини («*Снуть Україна, спить*») композитор виписує *divisi* в басовій партії, що передбачає наявність в хоровавому колективі басів-октавістів.

Третя частина – «**Кобзар**» – розпочинається з соло другого фагота в темпі *Andante molto* у нюансі *pp*. Даний тематизм згодом звучить в партії соло мецо-сопрано («*Тільки не спиться кобзарю*»), але вже в іншому динамічному відтінку – *mp*. Партія солюючого мецо-сопрано, як і партія фагота, звучить в даному випадку без супроводу. Згодом композитор дещо ущільнює фактуру викладу за рахунок додавання сольних оркестрових партій фаготу та валторни, що з'являються у такті 19. Показово, що композитор завжди залишає ремарку для оркестру щодо динамічних відтінків на нюанс нижче, аніж у солістів та хору, тому диригентові необхідно постійно слідкувати за дотриманням і збереженням динамічного балансу.

У наступному епізоді («*Ой то ж не гуляє*») після довгого мовчання вступають струнні інструменти, а отже, диригентові обов'язково необхідно подбати про їхній вчасний вступ попереджувальним жестом. У епізоді «*Пальці крилаті на струни він кинув*», який виконує солістка, з усіх оркестрових партій грає лише струнна група оркестру, що, вочевидь, зображує звучання бандури. Починаючи з такту 33 у оркестрових партіях композитор вказує на необхідність фразування в межах одного такту, в той час як для солістки вказано *crescendo* до кінця цілої фрази. З точки зору виконавської драматургії, цей динамічний підйом готує вступ соліста-баритона (баса), який уособлює образ Кобзаря. Спів солюючого баритона супроводжує арфа; натомість,

у епізодах, коли Кобзар мовчить, вступає оркестр. Очевидно, що під час роботи над подібним композиційно непростим епізодом диригентові необхідно вибудувати драматургічні лінії та продумати виконавську концепцію завчасно, до початку репетицій. Адже саме диригент має поєднати всі ці пласти у єдину композиційну цілісність, досягнувши єдності та балансу між оповіддю солюючого мецо-сопрано, звуковим тлом солістів оркестру та оркестру *tutti*, та солюючим баритоном (басом) й звучанням арфи, які комплексно уособлюють Кобзаря та його музикування.

Хор у даній частині з'являється лише в такті 93 (епізод «*Як зачули козаченьки*»); оповідний, епічний характер музики у цей момент змінюється піснею танцювального характеру. Під час переходу до цього епізоду диригенту необхідно дати відповідний афтакт, щоб надати імпульс до зміни настрою.

Починаючи зі такту 118 хор співає в октавний унісон («*Вдарив міцно Дорошенко*»), що безпосередньо потребує уваги диригента під час розучування твору, адже спів в октавний унісон вимагає максимального злиття тембрів, чистої інтонації, вірно обраного динамічного нюансу та високої форманти, особливо в динаміці *f*, адже даний нюанс у високій теситурі буде неодмінно провокувати артистів хору на форсований звук.

Четверта частина – «**В степу**» – написана для оркестру, арфи соло, а також солюючих мецо-сопрано та баритона (баса). У цій частині композитор доволі часто застосовує репризи, наближуючи таким чином форму до традиційної куплетності, характерної для українських народних пісень.

Партія солістки містить ритмічні труднощі, на які слід звернути увагу під час репетиційного процесу. Зокрема, чергування в межах одного такту тріолей та пунктирного ритму може провокувати виконавицю до «пом'якшення» пунктиру, якого слід уникати. Ритмічною опорою в даному випадку мусить слугувати партія малого барабану, побудована на остинатному повторенні пунктирного ритму.

Починаючи з такту 31, солістка співає *a cappella* (фрази співачки переривають лише короткі оркестрові «удари»), що потребує більш пильної уваги при розучуванні та співуванні партії, особливо враховуючи позначену композитором зміну темпу (*Allegro*). Крім того, слід зауважити, що партія солістка є інтонаційно досить складною: композитор часто застосовує зустрічні знаки, час від часу змінюючи лад. Тому диригентові під час роботи над твором слід приділити увагу слуховому контролю.

Соло баритона, який вступає у такті 54 у нюансі *mp*, поєднується із витриманими звуками у партіях мідних духових інструментів, що почергово наша-

ровуються одна на одну у динаміці *pp*. У даному епізоді важливо звернути увагу на вибудовування динамічного та тембрового балансу між партіями соліста та оркестрового супроводу, враховуючи акустичні властивості мідних духових інструментів.

Починаючи із такту 94, мецо-сопрано та баритон звучать у своєрідному «дуєті згоди» («*Та нараз він побачив*»), який вимагає не лише інтонаційної, а й ритмічної вивіреності через гнучкість та різноманітність метроритму, у якому закладені риси імпровізаційності (численні тріолі, восьмими та шістнадцятими тривалостями, що чергуються із нормативними дуолями; зміна розміру такту 2/4 на 3/4; виписані мелізми). Поряд з цим надзвичайно ритмічно урізноманітненими є і оркестрові партії, злагожене поєднання яких між собою та із партіями солістів є першочерговим завданням диригента.

П'ята частина – «Козаки ідуть» – слідує за четвертою частиною *attacca*, а отже, і диригент, і виконавці мають бути готові до безпосереднього переходу до фіналу без жодної перерви чи підготовки. Починається частина зі *sforzando* на першій долі в оркестрі та вступу партії басів («*Козаки ідуть*»). Ремарка композитора *Andante marciale* підкреслює характер як літературного тексту, так і музичної компоненти, що має риси похідної пісні. У наступному такті вступає партія тенорів, точно повторюючи тему басів, але вже октавою вище. Партія альтів імітує тему, уже проведену в чоловічій групі хору, але на квітну вище. Вочевидь, композитор розташовує порядок вступу партії таким чином, щоб з кожним новим проведенням тема звучала яскравіше. Втім, через те, що партія сопрано має зовсім іншу ритміку та інтервальну, даний епізод не можна повною мірою визначити як експозицію фуги або фугато. Попри це, поєднання елементів імітаційної та підголоскової поліфонії є характерним для українських народних пісень; застосовуючи подібний прийом, композитор включає до свого твору риси фольклорних першоджерел. Слід зазначити, що оркестрова фактура є також досить поліфонізованою, що ставить перед диригентом завдання провести ретельну підготовчу роботу з партитурою, чітко продумати усі аутфакти, аби забезпечити злагожене звучання колективу музикантів.

Насичена та щільна фактура оркестру у п'ятій частині, вірогідно, знову буде провокувати артистів хору на форсований звук. Співаючи в низькій та середній теситурі, артисти хору мають «пробивати» оркестр високою співацькою позицією, гарною вокальною опорою та чіткою дикцією. Важливо, що диригент слідував за балансом між оркестром та хором, адже оркестрова партитура

насичена акцентами та різноманітними штрихами. Також диригент має подбати про вибудовування динамічної перспективи задля досягнення генеральної кульмінації («*Вироста тополя*») та ефектного, помпезного фіналу кантати.

Висновки. У процесі виконання кантати «Кобзарева пісня» Григорія Верети особлива роль належить диригентові, від якого залежить розкриття драматургічного задуму твору, а також подолання специфічних труднощів, що виникають у процесі роботи над хоровими та оркестровими партіями. У *першій частині* твору ключовим завданням диригента є забезпечення тембрового та динамічного балансу між партією сопрано та оркестровим супроводом. Особливу складність становлять зміни темпу та агогічні зміни, що потребують ретельного репетиційного опрацювання. Важливим аспектом є також робота з хором у кульмінаційних моментах, де необхідно досягти злиття тембрів та чистоти інтонації. *Друга частина* кантати, виконувана хором *a cappella*, вимагає від виконавців високого рівня інтонаційної дисципліни, особливо у епізодах, що є складними з точки зору метроритму. Диригент має враховувати змінність метру та забезпечувати єдність пульсації впродовж всієї частини. Важливим елементом інтерпретації є також виконавська варіативність повторів, яка дозволяє уникнути одноманітності звучання. *Третя частина* розкриває роль солістів у створенні образної палітри твору. Вступне соло фагота та мецо-сопрано визначає камерний характер початкового розділу, що поступово трансформується у потужну епічну кульмінацію. Диригентові слід забезпечити точний баланс динаміки між солістами, оркестром та хором, зокрема у сценах, що містять різкі зміни динамічних нюансів. *Четверта частина* підкреслює символічне значення пейзажних образів у кантаті. Виконавська складність даного розділу зумовлена поєднанням оркестрових ефектів, ритмічно складних сольних партій та необхідності досягнення акустичної рівноваги між оркестровими та вокальними лініями. Диригент має приділити особливу увагу точності ритмічного рисунку, а також чіткості артикуляції та дикції солістів. *П'ята частина* потребує особливої уваги до поліфонічної фактури та драматургічної підготовки помпезного фіналу кантати.

Таким чином, кантата «Кобзарева пісня» Г. Верети потребує комплексного підходу до виконавської інтерпретації. Робота диригента полягає не лише у технічному забезпеченні чистоти інтонації та ансамблевої єдності, але й у втіленні художньо-виразної драматургічної концепції, що розкриває глибину змісту музичного твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жданов М. Інтерпретація жанру кантати в українській хоровій музиці останньої третини XX – XXI століть : дис. ... д-ра філософії. Харків, 2024. 218 с.
2. Верета Г. Кобзарєва пісня. Кантата для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру : партитура. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL: <https://parafia.org.ua/wp-content/uploads/2022/02/05.H.Vereta.-Kobzareva-pisnia.Kantata.Parytytura.pdf>
3. Добровольська Н. Григорій Верета. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL: <https://parafia.org.ua/person/vereta-hryhorij/>
4. Коменда О. Камерна кантата в українській музиці 2-ї половини XX століття. Основні напрямки і тенденції розвитку жанру. *Проблеми педагогічних технологій*. 2006. Вип. 1 (31). С. 22–26.
5. Корній Л. Історія української музики. В 3 ч. Ч. 3 (XIX ст.) : підручник для вищих музичних навчальних закладів. Київ–Нью-Йорк : М. П. Коць, 1996. 314 с.
6. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1945–1974) : монографія. Київ : Наукова думка, 1975. 174 с.

REFERENCES

1. Zhdanov M. (2024) Interpretatsiia zhanru kantaty v ukrainskii khorovii muzytsi ostannoii tretyny XX – XXI stolittia [Interpretation of the Cantata Genre in Ukrainian Choral Music of the Last Third of the 20th – 21st Centuries]. PhD dissertation. Kharkiv, 218 p. [in Ukrainian].
2. Vereta H. Kobzareva pisnia. [Kobzar's Song]. Cantata for Soloists, Mixed Choir, and Symphony Orchestra : Score. *Nasha Parafia* : web-site. URL: <https://parafia.org.ua/wp-content/uploads/2022/02/05.H.Vereta.-Kobzareva-pisnia.Kantata.Parytytura.pdf> [in Ukrainian].
3. Dobrovol'ska N. Hryhorii Vereta [Hryhorii Vereta]. *Nasha Parafia* : web-site. URL: <https://parafia.org.ua/person/vereta-hryhorij/> [in Ukrainian].
4. Komenda O. (2006) Kamerna kantata v ukrainskii muzytsi 2-i polovyny XX stolittia. Osnovni napriamky i tendentsii rozvytku zhanru [Chamber Cantata in Ukrainian Music of the Second Half of the 20th Century. Main Directions and Trends in Genre Development]. *Problemy pedahohichnykh tekhnolohii*. Issue 1 (31). P. 22–26 [in Ukrainian].
5. Kornii L. (1996) Istoriia ukrainskoi muzyky. [History of Ukrainian Music]. In 3 parts. Part 3 (19th Century) : Textbook for Higher Music Institutions. Kyiv–New York : M. P. Kots, 314 p. [in Ukrainian].
6. Tereshchenko A. (1975) Ukrainska radianska kantata i oratoriia (1945–1974) [Ukrainian Soviet Cantata and Oratorio (1945–1974)] : Monograph. Kyiv : Naukova dumka, 174 p. [in Ukrainian].