

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

КАФЕДРА ХОРОВОГО ТА ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОГО ДИРИГУВАННЯ

Методичні рекомендації
для організації самостійної роботи здобувачів
із навчальної дисципліни «Читання хорових партитур»
(на матеріалі хорових творів українських композиторів)

Редакція друга

для здобувачів першого освітнього рівня «Бакалавр»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
спеціалізації «Хорове та оперно-симфонічне диригування»

Харків 2023

УДК 784.1.089.6 (072) Ч69

Друкується за рішенням кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 9.11.2022).

Рецензенти:

Батовська О. М. – доктор мистецтвознавства, професор кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського

Воскобойнікова В. В. – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури

Укладач: викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування **Яструб Олена Миколаївна**

Методичні рекомендації організації самостійної роботи здобувачів із навчальної дисципліни «Читання хорових партитур» (на матеріалі хорових творів українських композиторів). Редакція друга: методичні рекомендації для здобувачів першого освітнього рівня «Бакалавр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Хорове та оперно-симфонічне диригування» / Харк. нац. унів. мистецтв імені І. П. Котляревського; автор-укладач Яструб О. М. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2023, 38 с.

В методичних рекомендаціях на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ – ХХІ століть розглядаються способи роботи над хоровою партитурою за інструментом; методи транспонування та читання з аркушу хорової партитури; принципи поєднання хорової партитури з інструментальним супроводом; особливості виконання фуги на прикладі четвертої частини «Розвивайся, зелена діброва» кантати «Весна» М. Скорика; надано нотні приклади; методичні рекомендації щодо організації самостійної роботи студента. Особливу увагу приділено слуховому та зоровому сприйняттю музичного тексту, роль внутрішнього слуху студента під час читання хорової партитури за інструментом.

УДК 784.1.089.6 (072) Ч69

© Яструб О. М., 2023
© Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2023

ВСТУП

Гра хорової партитури значною мірою відрізняється від сольного виконавства фортепіанних творів. В чому ж полягає ця специфіка? Насамперед, у специфічному хоровому мисленні, у вмінні, користуючись особистим внутрішнім слухом, відтворити хорове звучання та його елементи у грі на клавішно-ударному інструменті (динамічне та агогічне нюансування, характер звукоутворення, тембральна забарвленість даної партії, цезури, як елемент вокально-хорового дихання, ансамбль партії, ансамбль соліста та хору та ін.).

Актуальність теми методичних рекомендацій полягає у самій специфіці диригентсько-хорової освіти, що обумовлена відсутністю відтворення виконавського процесу в хоровому класі (відсутність особистого інструмента – хорового колективу).

Метою індивідуальних занять із навчальної дисципліни «Читання хорових партитур» є набуття практичних навичок читання хорової партитури з аркуша, її цілісного сприйняття, розширення репертуару здобувача на матеріалі хорових творів українських композиторів, що є необхідним для подальшої практичної діяльності майбутніх фахівців, формування та розвиток музично-слухових уявлень, що ґрунтуються на осмисленні реального звучання хорового твору як в цілому, так і в окремих його компонентах.

Навчальна дисципліна ґрунтується на основних принципах теорії та практики професійного розвитку диригента-хормейстера, що забезпечує еволюцію становлення здобувача вищої освіти як музиканта та педагога.

Матеріалом слугують кращі зразки хорових творів та обробок народних пісень українських композиторів XIX – XXI століть (М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Д. Січинського, Б. Лятошинського, І. Шамо, М. Скорика, Т. Кравцова та ін.).

Завдання навчальної дисципліни «Читання хорових партитур»:

1. опрацювати основні методично-теоретичні принципи читання різних видів хорових партитур на фортепіано;
2. оволодіти навиками відтворення хорової партитури на фортепіано з урахуванням особливостей хорового звучання;
3. вивчення основних принципів читання хорової партитури з листа та її транспонування;
4. оволодіння прийомами поєднання хорової партитури з партією соліста та партією оркестру;
5. набуття навиків ансамблевої гри хорової партитури з фортепіанним супроводом;
6. ознайомлення з методами спрощення хорової та фортепіанної фактури.

У зв'язку з вимогами освітньо-професійної програми здобувач повинен **знати:**

1. специфіку відтворення хорової партитури на фортепіано;
2. музично-теоретичний та вокально-хоровий аналіз творів;
3. хорову творчість українських композиторів, твори яких вивчав під час освітнього процесу. Орієнтуватися в композиторському стилі даної епохи;
4. спеціальну методичну літературу з предмету «Читання хорової партитури»;
5. орієнтуватися в хоровому репертуарі українського національного класичного та сучасного хорового мистецтва;
6. музичну термінологію.

Уміти:

1. читати хорову партитуру на фортепіано з аркуша різного ступеня складності;
2. передавати під час виконання хорової партитури на фортепіано особливості хорового звучання, гнучке фразування, агогічні нюанси, тощо;
3. чисто інтонувати будь-яку хорову партію під час одночасної гри інших голосів партитури на фортепіано;
4. аналізувати хорові твори з точки зору хорового викладу.

ОСНОВНА ЧАСТИНА

МЕТОДИ ОВОЛОДІННЯ НАВИЧКАМИ ЧИТАННЯ З АРКУША ТА ТРАНСПОНУВАННЯ ХОРОВОЇ ПАРТИТУРИ

Перед читанням партитури з аркуша, рекомендують її *зоровий огляд*.

Насамперед, визначити:

1. тип та вид хору;
2. ладотональний план;
3. розмір;
4. агогічні особливості даного твору, а саме, паузи, фермати, прискорення та сповільнення;
5. Особливості хорової фактури (голосоведення).

Здобувачам вищої освіти необхідно звернути увагу на місця, що можуть викликати зупинку: зміна тональності, темпові відхилення, склад хору, фактури.

Обов'язково прочитати літературний текст та виокремити цезури.

Рекомендується особливу увагу звернути на знаки альтерації, якщо вони присутні.

Метод зорового аналізу впливає на розвиток образного та музично-теоретичного мислення, активізує внутрішній слух.

Читаючи з аркуша здобувачу необхідно слідкувати за збереженням *ритмічного малюнка*, щоб гра не переростала в ілюстрування чи підбирання окремих акордів. А гра партитури в помірному темпі, що близький до оригіналу, допоможе зберегти ритмічну пульсацію, передати виконавську виразність та основний характер твору, його ідею. Під час попереднього огляду незнайомої партитури, слід розподілити шари фактури хорового твору між правою та лівою руками, зазначити поглядом приблизний порядок застосування аплікатури, де можуть виникнути труднощі.

Здобувачу рекомендується якомога менше дивитися на клавіатуру, а розвивати навик *вміння дивитися наперед*, зосереджувати увагу на цільному огляді музичного матеріалу. Систематичними заняттями необхідно розвивати

навик зорового читання партитури попереду самого виконання на фортепіано. Такий метод не дає можливості призупинятися під час читання партитури, а якщо виникла зупинка, не рекомендується повторювати цей акорд чи інтервал (щоб не увійшло за звичку), а продовжувати далі. Отже, зорове читання попереду самого виконання партитури значною мірою впливає на якість читання з аркуша.

Необхідно систематично відводити цій роботі належне місце. На початковому етапі здобувачу вищої освіти необхідно знайомитися з творами, музичний матеріал яких складає витримані співзвуччя акордів чи не складний ритмічний малюнок, твори у повільному та помірному темпах. Наприклад, *укр. нар. пісня в обр. Б. Лятошинського «Реве та стогне Дніпр широкий»*, *«Думи мої» в обр. Є. Козака:*

**Укр. народ. пісня в обр. Б. Лятошинського
«Реве та стогне Дніпр широкий»**

Moderato

Ре- ве та стог- не Дніпр ши- ро- кий, сер- ди- тий
 Стог- не Дніпр ши- ро- кий, сер- ди- тий
 Ре- ве та стог- не Дніпр ши- ро- кий, сер- ди- тий
 Стог- не Дніпр ши- ро- кий, сер- ди- тий
 ві- тер за- ви- ва, до- до- лу вер- би гне ви-
 ві- тер за- ви- ва, до- до- лу вер- би гне ви-
 ві- тер за- ви- ва, до- до- лу вер- би гне ви-
 ві- тер за- ви- ва, до- до- лу вер- би гне ви-

Слід думкою відраховувати долі, а зором переводити погляд на наступні такти. Таким чином, здобувач вищої освіти навчиться наперед передбачати будову музичної тканини незнайомої партитури, лінію

мелодичного розвитку з вірною передачею на фортепіано гармонічних послідовностей. Читання партитури з листа слід *регулярно* проводити на кожному занятті.

Транспонування хорової партитури. До навчальної дисципліни «Читання хорових партитур» також відноситься транспонування хорової партитури з однієї тональності в іншу. На першому році навчання в межах *в.2* та *м.2* вгору та донизу, на другому році навчання *в.2* та *м.2*, *в.3* та *м.3* вгору та донизу. Транспонування являється одним з важливих елементів репетиційної хорової роботи. Під час розучування творів у хоровому класі, часто зустрічаються музичні фрагменти, в яких теситурні умови не завжди зручні.

Наприклад, для досягнення виразного співу під час кульмінації найвідомішого твору М. Леонтовича «Дударик» здобувачу вищої освіти рекомендується використати транспонування на *в.2* чи *м.2* вниз для охорони співочого голосу, досягнення ритмічної організації у проєднанні з мелодичною виразністю остинатного основного мотиву «Діду мій, дударіку»:

М. Леонтович
«Дударик»

The image displays a musical score for the piece «Дударик» by M. Leontovych. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the word «-ма!» and then continues with the lyrics: «каз - на ко - му до - ста - ли - ся. Ді - ду мій, ду - да - рн - ку, ти ж, бу - ло, се - лом і - деш,». The piano accompaniment features a prominent ostinato bass line. The second system continues the vocal line with the lyrics: «ти ж, бу - ло, в ду - ду гра - ш... Те - пер те - бе не - ма - с, ду - да тво - я гу - ля - с,». The score includes dynamic markings such as *mf* and *cresc. sempre*.

Транспонування хорової партитури на фортепіано передбачає перенесення музичного твору до тональності заданого інтервалу. Здобувачу вищої освіти *рекомендується*:

1. проаналізувати партитуру у сфері тональних відхилень;
2. врахувати метро-ритмічні нюанси;
3. встановити розташування хорових партій у співвідношенні по вертикалі та горизонталі;
4. сольфеджування в тональності оригіналу хорові партії з послідувачим транспонуванням на заданий інтервал;
5. Ефективним засобом опанування такої форми роботи є гра хорової партитури в оригінальній тональності, спочатку у повільному, а потім помірному темпах, без зупинок.

Педалізація в хоровій фактурі

«Педалізація – засіб не тільки подовження або послаблення, але й забарвлювання звуку, зміни його тембру; це одна з найважливіших сторін фортепіанної техніки [13,101].

Під час натискування правої педалі, яка підіймає *демпфери*¹, звучання цих струн збагачується обертонами інших струн, що резонують. Це призводить до збільшення звучання, якщо того потребує музична тканина та ефекту його поступового затихання.

Музикант-виконавець, який не набув навичок витончено педалізувати, неспроможний донести до слухачів основну думку музичного твору. Один з компонентів художнього мислення музиканта це вміння педалізувати. На думку музикознавиці О. Негребецької: «<...> навчання педалізації абсолютно невід’ємна частина виховання музичного мислення і повинно бути складовою частиною всього педагогічного процесу і тому повинно знаходитись в полі зору педагога» [12, 154].

¹ Демпфер – м’яка подушка, яка призначена для заглушення коливання струни під час відпускання клавіші.

Часто, здобувачі використовують педаль² формально, не намагаючись осмислити її функцію у кожній хоровій партитурі, без врахування важливості ролі слуху. О. Негребецька наголошує, що «у вмінні користуватися педаллю проявляється творча уява та яскравість образних малюнків, глибина розуміння музики та відчуття стилю» [12, 154].

До одних із найсильніших засобів музичної виразності на фортепіано відносять праву педаль. Педаль подовжує звучання та надає можливості досягнути тембральної окраски.

Здобувачам вищої освіти рекомендовано ногу тримати на закругленні педалі. Нога повинна мати опору на п'яту, не напружуючи під час натискання педалі, тому що у кожній педалі є люфт.

За часом взяття існує три види педалізації:

1. пряма педаль (застосовується одночасно зі звуком);
2. педаль з запізненням (застосовується після моменту взяття звуку, «ефект» накривання звуку);
3. попередня педаль³ (відкриває усі демпфера до нажаття нот та впливає на якість звучання).

За глибиною натискання існує три види педалізації:

1. повна педаль (глибока педаль – до «дна»);
2. неповна педаль (напівпедаль чи четвертьпедаль);
3. змішані форми, а саме у випадку, коли повна педаль переходить в неповну завдяки ряду напівзмін (прийом «напівпедалі»).

Складні прийоми педалізації

За утриманням застосування педалі існує два види:

1. довга педаль;

² «Педаль» походить від лат. слова «*pedalis*» - для ніг. Педалі винайшли у Німеччині біля 1325 р.

³ Наприклад, «Зоряна ніч» М. Колесси, для передачі вступу хору в динаміці *p* на словах «Світить місяць».

2. коротка педаль.

За характером знаття педалі застосовують два види:

1. різке зняття педалі;
2. Плавне зняття педалі.

Широке розташування басової партії від інших голосів потребує застосування педалі у вигляді короткого форшлагу з педаллю, басовий голос береться раніше та затримується на педалі. Наприклад, «Сон» М. Лисенка (з поеми «Сон» на сл. Т. Шевченка), «Ой ідуть тумани» С. Людкевича, у ліричній хоровій мініатюрі «Шануймо щирий дар любові» О. Штогаренка, «Зима» (з циклу «Пори року») І. Шамо. У хорових творах «Сон» М. Лисенка та «Зима» І. Шамо важливо зобразити основний басовий звук акорду, який стає центром слухової уваги під час виконання:

М. Лисенко
«Сон»

(з поеми «Сон на слова Т. Шевченка»)

The image displays a musical score for the song 'Сон' (Sleep) by M. Lisenko, based on the poem by T. Shevchenko. The score is written for voice and bass. The lyrics are in Ukrainian. The score includes performance markings such as *mf*, *Solo*, *pp*, and *Solo*. The lyrics are: мо-ї лю-ті вхма-рі за-хо-ва-ю. У-кра-ї-но, без-та-лан-на. я до те-бе, лі-та-ти-му зхма-ри на роз- без-та-лан-на вдо-во, я до те-бе, лі-та-ти-му зхма-ри на роз-.

I. Шамо «Зима» (з циклу «Пори року» на слова I. Франка)

C. *mp*
Сип- ле, сип- ле, сип - ле

A. *pp* *p*
Мм...

T. *pp* *p*
Мм...

B. *pp* *p*
Мм...

Педаль застосовується для досягнення рельєфності та зв'язності руху мелодії під час стрибка на широкі інтервали. Наприклад, у хоровому творі «Із-за гаю сонце сходить» Б. Лятошинського на сл. Т. Шевченка⁴ чи у духовному канті «Хрестним дровом» М. Лисенка⁵.

Б. Лятошинський
«Із-за гаю сонце сходить»

Тв. 48, № 2
Слова Т. Шевченка

Andante

C. *p*
Із- за га- ю сонце схо- дить.

A. *p*
за гай і за- хо- дить.

T. *p* *mp*
Із- за га- ю сонце схо- дить. По доли- ні

B. *p* *mp*
за гай і за- хо- дить. По до-

⁴ Один з яскравих прикладів типу хорової балади в українській музиці.

⁵ М. Лисенко використав наспів релігійного канту «Хрестним дровом» із збірника П. Демуцького. Первісна мелодія записана у першому виданні «Богогласника» датованого 1790 р.

М. Лисенко
Духовний кант
«Хрестним деревом розп'ятого» (Кант Розп'яттю Христову)

Adagio

Хрест-ним дре вом роз - п'я - то - го од не - вір - них і - ю-дей.

Хрест-ним дре - вом роз-п'я - то - го

Повторення одного гармонічного комплексу на протязі такту, наприклад, у чоловічому хорі О. Нижанківського «Золоті зорі» чи у мішаному хорі Т. Кравцова «Сном блакитним заснули поля»⁶. В такому випадку педаль об'єднує усю тканину в одну музичну думку:

**Т. Кравцов «Сном блакитним заснули поля»
на вірші В. Сосюри**

Andante

С. Сном бла_ кит_ним за_ сну_ли по_ ля і до_ ли_ни, і го_ри й діб_.

А. Сном бла_ кит_ ним по_ ля і до_ ли_ ни й діб_.

Т. Сном бла_ кит_ним за_ сну_ли по_ ля і до_ ли_ни, і го_ри й діб_.

Б. Сном бла_ кит_ ним по_ ля і до_ ли_ ни й діб_.

Зустрічаються приклади хорових творів, коли недостатнє лише пальцеве *legato*, а потребує застосування синкопованої педалі – педаль знімається на новій гармонії та знов упроваджується тоді, коли слух визначив частоту її звучання. Здобувачу вищої освіти необхідно досягнути плавність у поєднанні з акордовою послідовністю. Таким чином, можна передати основну мелодію в гармонічній фактурі.

⁶ Із циклу «Хорові акварелі» на вірші В. Сосюри.

Здобувачу вищої освіти слід звернути увагу на те, що гармонічна ясність це основа правильного застосування педалі. Заборонено педаллю затушовувати поліфонічну тканину музичного твору.

Надмірне застосування педалі чи, навпаки, «аскетична» педалізація є результатом порушення звукового колориту музичного твору, його стилю, порушення логіки розвитку музичної думки.

Опрацьовувати хоровий твір слід спочатку без педалі, щоб навчитися досягати пальцеве *legato* без її застосування. Педалізація, як правило, залежить від стилю самого композитора, жанру, характеру мелодики та гармонії хорового твору. Завдяки педалізації, виконавець може розширити звукову палітру гри партитури на інструменті.

Наприклад, вірне використання педалі в аранжуванні духовної псалми О. Кошиця «*Ой, хто, хто Миколая любить*»⁸ для мішаного хору *a cappella* та *solo* баритона, під час виконання на фортепіано дає можливість зберегти хорове звучання, поєднавши широко розташований хоровий акорд. Втілити контрастну динаміку «*f*» та «*p*», а також чергування співу *mormorando* та з відкритим звуком рекомендується відобразити за рахунок лівої педалі⁹.

Колористичні звукові нашарування та ефект «відлуння» у втіленні хорового звучання досягається шляхом застосування лівої педалі:

⁸ Першоджерело псалми «*Ой хто, хто Миколая любить*», як зазначає О. Кошиць, походить від кобзаря Остапа Вересая, запис якого здійснив М. Лисенко. Лірницька псалма покладена в основу духовного зразка, який знаходиться у нотному зібранні О. Кошиця «*Релігійні твори*» (1920 рік).

⁹ Під час застосування лівої педалі, що зрушує механізм фортепіано правіше, молоточки вдаряють лише по двом струнам.

Духовна псалма в аранж. О. Кошиця
«Ой, хто, хто Миколая любить»

А *Andante ma non troppo*

Баритон
Сольо

f

1. Ой, хто, хто Ми - ко - ла - я лю - бить,
3. Па - сти - рю сло - вес - но - го ста да!

Хор
Сопрани
Альти

f

p

Закрито

Тенори

f

p

Баси

f

p

Володіючи принципом *напівпедалі*, здобувач вищої освіти зможе досягнути звучання обертонів басового органного пункту з виразним рухом інших голосів (альтів та басів) у хоровій постлюдії Т. Кравцова «Замела ніжні квіти зима»¹⁰ на вірші В. Сосюри:

Т. Кравцов
«Замела ніжні квіти зима» на вірші В. Сосюри

Andante

С.

За - ме - ла ніж - ні кві - ти зи - ма,

А.

За - ме - ла... М...

Т.

За - ме - ла ніж - ні кві - ти зи - ма, М...

Б.

За - ме - ла... *sub. f*

Тому, художнє використання педалі є багатогранне мистецтво, яке потребує постійного самовдосконалення. Зручно встановлена *аплікатура* полегшує процес розучування хорової партитури. Вірний розподіл пальців

¹⁰ З циклу «Хорові акварелі».

впливає як на технічну сторону виконання твору так і на художню. Завдяки встановленій аплікатурі можна досягнути пальцевого легато та виконати довгу музичну фразу на одному диханні без застосування педалі.

На заняттях с навчальної дисципліни ЧХП здобувач вищої освіти продовжує засвоювати основні аплікатурні прийоми та принципи (наприклад, підкладення першого пальцю, перекладення пальців, підміна пальців). Необхідно пам'ятати, що вірна аплікатура та, яка дозволяє більше часу без перерви застосовувати звичайну послідовність пальців.

Під час «перехрещення голосів» чи коли партія тенора розташована в діапазоні першої октави та в широкому розриві від партії басів, наприклад у заключному фрагменті колядки «Що в пана дядька» О. Кошиця, рекомендується виконувати партію правою рукою разом з партією жіночих голосів з вірно встановленою аплікатурою:

Колядка «Що в пана дядька»
О. Кошиця

ЗАКІНЧЕННЯ
Meno mosso

Спа - си бі брат - тя за по - гу - ля - ня, ой сла -
Спа-си бі брат - тя за по - гу - ля - ня, сла -
Спа - си бі, брат - тя, за по - гу -
Спа - си бі за по - гу - ля - ня, за по - гу -

Вірна аплікатура та, яка дозволяє більше часу без перерви застосовувати звичайну послідовність пальців.

АНСАМБЛЕВА ГРА ХОРОВОЇ ПАРТИТУРИ З СУПРОВОДОМ

Принципи поєднання хорової партитури з інструментальним супроводом

Під час поєднання хорової та інструментальної партитури необхідно обрати усе найважливіше, передавши в звучанні інструмента основний характер твору.

Роботу над поєднанням хорової партитури з інструментальним супроводом рекомендується розподілити на три етапи:

1. гра хорової партитури окремо;
2. гра партії оркестру чи фортепіанного супроводу окремо;
3. поєднання хорової та оркестрової партитури в цілому.

На першому етапі студенту рекомендується проаналізувати хоровий твір з супроводом в тональному плані, з позицій форми, звуковедення, фактури, динаміки, темпу. Виявити дублювання хорового викладу та інструментального супроводу (якщо існує). Встановити зручну аплікатуру та проаналізувати застосування педалі.

При зміщенні хорової фактури з оркестровою, здобувач вищої освіти повинен навчитися спрощувати фактуру за рахунок:

1. дублювання хорових партій в інструментальному супроводі;
2. заміни октавних подвоєнь унісонами, які повторюються багаторазово;
3. можливого переносу звуків з однієї октави в іншу;
4. скорочення дрібних тривалостей при наявності у партії фортепіано;
5. розподілу хорової фактури та партії оркестру між правою та лівою руками.

Хорові партитури, в яких інструментальний супровід викладений дрібними тривалостями, здобувачеві *рекомендується* поєднати в акорд більшої тривалості. Під час поєднання хорового та інструментального

викладу, слід виокремити партії хору, в яких основний тематичний матеріал та гармонічну підтримку в партії оркестру.

Як засвідчує практика, зустрічається такий вид фактурного співвідношення інструментальної та хорової партій, де відбувається дублювання. Оркестрова та хорова тканини стають рівноцінними. Наприклад, у дитячій опері «Зима і Весна» М. В. Лисенка – хорова сцена колядників із першої дії «Ірод проклят засмутився», центром якої стає колядка «*Нова рада стала*», а також у четвертому номері «*Розвивайся зелена діброво*» з кантати «*Весна*» М. Скорика:

М. Лисенко
Колядка «Нова радість стала»
із сцени колядників (I дії) дитячої опери «Зима і весна»



КОЛЯДКА. Moderato.
Но-ва ра-да ста-ла,
ЩЕДРИВКА. Щедривка, дайте вареники, грудочку кашки, кильце ковбаски.
Moderato.
rallen.

Здобувачам вищої освіти необхідно додавати такі відрізки музичної мови партії оркестру, які відсутні в хоровій, наприклад, у відомому творі М. Лисенка «*Вічний революціонер*» слова І. Франка, зокрема у заключному епізоді на словах «*Ні шпінське ремесло в гріб його ще не звело!*». Мета – мислити хоровою партитурою у поєднанні з супроводом оркестру, що відіграє звукообразальну роль за рахунок пунктирної ритміки мілких тривалостей на фоні витриманого хорового звучання половинної тривалості з крапкою:

М. Лисенко «Вічний революціонер»
на слова І. Франка

17 *cresc.* он - ське ре-мес-ло в гріб йо го ще не зве-ло!
cresc. он-ське ре-мес-ло в гріб йо го ще не зве-ло!
 8 он - ське ре-мес-ло в гріб йо - - ще не зве-ло!
cresc. *ff* *ff* *ff*

В заключному епізоді кантати Д. Січинського «Дніпро реве» (річ *molto mosso*)¹¹ на сл. Т. Шевченка, здобувачам вищої освіти необхідно відобразити правою рукою арпеджовані акорди на третю та четверту долю (як образна імітація хвиль Дніпра) з досягненням поступового *crescendo*:

Д. Січинський кантата
«Дніпро реве» на сл. Т. Шевченка

trp *molto mosso* *cresc.*
 Ах, то жур-ба за сестрами-чай-ка-ми, що тут дав-
trp Ах, то жур-ба за сестрами-чай-ка-ми, що тут дав-
trp *cresc.* *cresc.* *cresc.*

¹¹ Для мішаного хору з *solo* баритона та повного складу симфонічного оркестру.

Під час останнього проведення довгих витриманих співзвуч в темпі *adagio* з повтором квітного тону у партії сопрано, наприклад, у двох останніх тактах здобувачам вищої освіти рекомендується перенести *tutti* хору на домінанті *d-moll* у ліву руку, а правою виразно проінтонувати мелодичний хід, який відображає тугу за минулим життям українського народу, що зводиться до *ppp* з застосуванням лівої педалі:

Д. Січинський кантата
«Дніпро реве» на сл. Т. Шевченка

Набуття навичок ансамблевої гри за двома роялями

Для того щоб оперно-симфонічна, вокально-хорова, камерна музика прозвучали у повному викладі, існує форма гри за двома роялями. Такий вид виконання потребує роботи двох виконавців у творчому процесі, а саме в осмисленні художнього образу твору загалом, у деталізації інтерпретації, визначення загального плану роботи над досягненням музичної форми, роботи над основними засобами музичної виразності: темпу, динаміки, агогіки, фразування та ін.

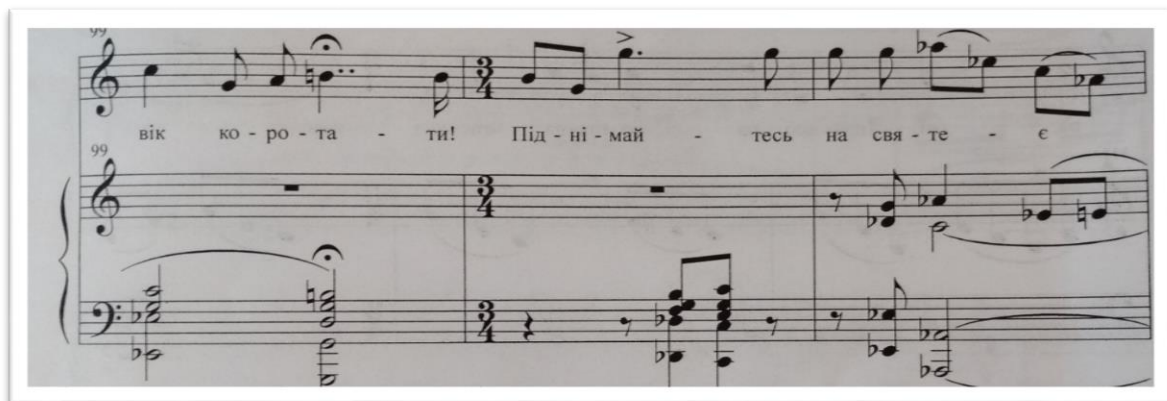
Вільне володіння своєю партією лише на першому етапі розучування музичного матеріалу дає можливість пришвидшити процес роботи над основними нюансами гри в ансамблі. Робота в ансамблі потребує, в першу чергу, вміння зацікавити своєю ідеєю, ясно передати власне бачення музичного інтерпретації.

Робота в ансамблі, як одна з основних форм роботи навчальної дисципліни «Читання хорових партитур» у здобувачів вищої освіти на другому році навчання, дає можливість:

- набуття навичок ансамблевої гри;
- досягнення рельєфного виконання в передачі тембрально-фактурних особливостей оркестрової та вокально-хорової партитури;

Одночасне звучання всіх партій ансамблю – основний стрижень його розвитку. Наприклад, під час виконання кантати К. Стеценка «Єднаймося» на сл. І. Франка для мішаного хору і *solo* сопрано в супроводі фортепіано, здобувачам вищої освіти рекомендується точне дотримання фермати у середньому розділі (*Andante sostenuto*):

**К. Стеценко . Кантата «Єднаймося»
на сл. І. Франка**



Даний зразок вимагає від обох виконавців ідентичного відчуття внутрішньодольової пульсації, в синхронному знятті рук з клавіатури та педалі. Принцип такого виконання вносить метроритмічну ясність. Динамічна врівноваженість по силі звучання потребує від обох виконавців чути ансамбль в цілому, так і себе в ансамблі чи свого партнера.

Під час роботи над ансамблем хору та оркестру, ансамблем оркестру та соліста, здобувачам вищої освіти необхідно визначити два динамічних плани,

основну тему та роль гармонічної підтримки. Педагог корегує та спрямовує процес вслуховування студента у вокальне та інструментальне звучання мелодії.

Особливості виконання фуги на прикладі кантати «Весна» четвертої частини «Розвивайся, зелена діброва» Мирослава Скорика

Як відомо, fuga (від італ. *Fuga* – біг) – багатоголосний поліфонічний твір, що «<...> становить собою квінтово-імітаційний (тоніко-домінантовий) виклад та тонально-контрапунктичну розробку однієї теми» [13, 168].

Як довершена класична поліфонічна форма сформувалась у творчості Й. С. Баха. Цікаво, що в Італії у XIV–XVI ст. fuga мала назву «*cassia*», що в перекладі означає полювання.

Для початку, здобувач вищої освіти повинен виконати музично-теоретичний аналіз фуги для побудови музичної драматургії частини. Пропонуємо стислий аналіз та рекомендації щодо виконання фуги, на прикладі кантати «Весна» М. Скорика (для хору та симфонічного оркестру на слова І. Франка, 1960 р.) четвертої частини «Розвивайся, зелена діброва».

Четверта частина «Розвивайся, зелена діброва» написана у формі чотириголосної фуги. Композитор багатогранно використовує композиторську поліфонічну техніку на основі фольклорних джерел пісенного матеріалу. Як стверджує О. Уманець: «*Велику роль у кантаті відіграє «веснянковість» – в опорі на типові для цього жанру інтонації, у відтворенні специфічної емоційної атмосфери чекання, радісного пробудження, пантеїстичного оптимізму єднання природи та людини*» [20, 87]. Саме фольклорне начало є творчим переосмисленням композитора у виборі засобів музичної виразності.

Форма четвертої частини – подвійна fuga у двох розділах А+В+С+А1:

Експозиція фуги (А) охоплює 26 тактів (1-26 т.).

Вільна частина: 1 частина розробки (В) : (26-66 т.).

2 частина розробки (С): (67-105 т.).

Реприза (А1): (106-112 т.).

Кода: (113-119 т.).

Фактура поліфонічного типу викладення. Оркестр повністю дублює хорову фактуру, за виключенням інтермедій та коди. В інтермедії композитор застосовує простий вид фактурного викладення: гармонічний та гомофонно-гармонічний. Динамічний план фуги гнучкий, побудований за принципом наростання від *p* – *ff*.

Як відомо, зміст фуги розкривається в змісті самої теми. Стиль виконання повинен бути узгоджений із змістом та музичною формою.

Образно-інтонаційний характер *першої теми* властивий для народних дум та балад (*Andante moderato*). Це образ весняного пробудження природи від зимового сну (заклична інтонація ч.4 напочатку заспіву теми). Тема однотональна – *e-moll*. Проводиться по чергово у всіх голосах (Б-Т-А-С).

Відштовхуючись від пісенної природи теми, рекомендується відтворити точне тембральне звукове забарвлення на роялі, зберігаючи виразність та мелос, враховуючи сферу тихої динаміки на протязі першого проведення теми (логічна вершина припадає на слово «дiброво» з поступовим спадом звучання «розвивайся»):

М. Скорик
IV частина з
кантати «Весна» на слова І. Франка

The image shows a musical score for the first theme of a fugue. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal part (Tenor, T.) and a piano accompaniment (P.). The vocal part is written in a treble clef with a key signature of one flat (E-flat major/D minor) and a time signature of common time (C). The tempo is marked 'Andante moderato'. The piano accompaniment is written in a bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics under the vocal line are: 'Роз - ви - вай - ся, зе - ле - на ді - бро - во,'. The second system shows the piano accompaniment for the second system, also marked 'Andante moderato' and 'p'.

Відповідь першої теми – тональна, на доміанті, проводиться партією тенорів (у динамічному нюансі *p*) та сопрано (у динамічному нюансі *mp*).

13

S.
A.
T.
B.

Роз- ви- вай- ся, зе- ле- на- ді-
_ся, о, роз- ви- роз- ви- вай- ся, зе-
_ся, о роз- ви- роз- ви- вай- ся, зе- ле- на- ді-.

У 18 такті, з появою мелодичного мінору, рекомендується поступенний рух в гору у партії тенорів увиразнити за рахунок штриха *non legato*. Виконання повинно бути виразним, але не слід переходити у підвищену чуттєвість, в яку часто студенти поринають, забуваючи про метро-ритмічну пульсацію:

17

S.
A.
T.
B.

ро-з- ви- вай- ся, зе- ле- на- ді-
_бро- во, роз- ви- вай- ся, зе- ле- на- роз- ви-
_бро- во роз- ви- вай- ся, роз- ви-
_бро- во роз- ви- вай- ся, роз- ви-

Інтермедія (26-33тт.) викладена у тональності домінанти – H dur. Базується на елементах матеріалу основної теми. Домінантовий предикт до h-moll.

Слід зауважити, що перед доміантовим предиктом, композитор застосовує поступове *diminuendo*. Нисхідний секвенційний рух у сексту між партією альтів та тенорів підказують виконавцю, що за рахунок фактурних та теситурних особливостей, слід поступово готувати підготовку *diminuendo* (26, 27, 28 такти), що контролюється внутрішнім слухом.

Починаючи з 30-го таку, рекомендується досягнути рельєфності звучання у триголосному звучанні, де з'являється гармонічна фактура, з елементами підголоскової, за рахунок затримання. Партію сопрано слід більш виразно інтонувати, з відчуттям неперервності звучання, щоб не було виконання по складах:

29

Розвиваючий розділ (34-63 тт.): заспіває партія тенора з одночасним звучанням партії басів (інверсія або обернення теми) в тональності h-moll, (у 42-48 тт.) тема партії альтів звучить у тональності gis-moll, партія басів f-moll

на протязі 49-54 тактів, в партії сопрано повертається тональність h-moll. Спільний каданс в тональності H-dur припадає на слова «*О Розвива!*» (61 т.), являє собою смислову вершину, підкреслюючи основне значення думки. Гармонічна фактура, висока теситура у всіх партіях хору, динаміка *ff* вимагають від виконавця розподілити перспективу розвитку та поступовим затиханням.

Експозиція другої теми «*Зеленійся, рідне поле, українська ниво*» (66-92тт.) нагадує гаївку (мелодичний мінор). Це веснянкова тема замовляння, що характеризується іншою мелодико-ритмічною побудовою фуги:

Тема триває 7 тактів, з'являється ритмічний малюнок четвертна з крапкою та восьма, що пожвавлює, увиразнює частину в цілому, контрастує з першою темою за своєю природою. Кульмінація теми припадає на 71-72 тт. з поступовим затиханням. Студенту слід звернути увагу на партію оркестру (під час вступу партії тенора - протиставлення), композитор застосовує *tenuto* на другу долю (половинні тривалості заліговані).

Фактура поступово поліфонізується та тонально видозмінюється, що впливає на темброву драматургію розвитку в інтонуванні хорового та оркестрового звучання на роялі: e-moll (66-72тт.), h-moll (72-80тт.), G-dur (80-

86тт.), D-dur (87-92тт.). Якщо мислити тональними функціями у поєднанні з фактурними особливостями, можна віднайти на роялі особливий характер туше, динамічний розвиток у поєднанні з артикуляцією, що залежить від значення слова:

23

ни во зе ле ній св у кра їн ська ни
 зе ле ній св ріа не по де у кра їн ська ни

Розвиваючий розділ другої теми (93-104) представляє собою інверсію теми в різних тональностях, секвенційної будови.

Починаючи з 9 цифри розпочинається *Koda*. Одночасне звучання двох тем (бас та альт) в основній тональності e-moll та кульмінаційне проведення в одноіменному мажорі. Для поліфонічного складу мислення властивий принцип неперервності.

У фузі важлива динамічна перспектива розвитку. Для того, щоб вдалась кульмінація теми-заклику відродження духовного українського життя, що повторюється декілька разів, рекомендується знайти поступове *crescendo* у «далекому» *p*. Слід розрахувати динамічну драматургію *Kоди*.

Завершується частина затриманим мажорним тризвуком «достигай!», останнє проведення теми доручено партії альтів, на протязі трьох останніх тактів особливу увагу слід звернути при інтонуванні партії тенорів на фоні

органного пункту у партії басів та витриманих тривалостей партії сопрано, та завершенні теми у партії альтів. Технічною складністю є широке розташування басової партії від інших голосів, що потребує застосування педалі у вигляді короткого форшлагу з педаллю. Важливо утримати основний басовий звук акорду, який стає центром слухової уваги під час виконання (особливо на останньому акорді).

Отже, завдяки осмисленому опрацюванню внутрішнім слухом теми, студент зуміє відобразити на інструменті її кантиленність. Пальцеве *legato* досягається не лише за рахунок встановленої зручної аплікатури. Необхідно *опанувати хоровим туше та гнучкою динамікою*. Вокальна основа повинна відчуватися в основі довгих фраз (проведення теми) та коротких мотивів. В темі важливо визначити логічну вершину та спад, тоді вимальовується логіка розвитку.

Для досягнення інтонаційної виразності заспіву як першої теми, так і другої, рекомендується на початку роботи заспівати партію басів (перша тема) та партію альтів (друга тема) у відповідному характері, штриху, артикуляції та динаміці, визначити інтонаційну вершину теми та її завершення. За таким планом опрацювати кожен голос експозиції. Конкретний метод роботи дає можливість знайти відповідний хоровий звук, «туше» на фортепіано. На початку роботи слід займатись без застосування педалі.

Здобувачу вищої освіти слід пам'ятати, що довгі співзвуччя це не відпочинок, а навпаки перспектива розвитку з логічною побудовою музичної фрази. Для максимальної зв'язності, рекомендується застосувати педаль з затриманням. Для розвитку внутрішнього слуху та поліфонічного мислення, рекомендується:

перше
проведення
заспівати,
друге
проведення
зіграти

розділити
фугу на
два рояля

одночасна гра
та спів одного
з голосів

гра різними штрихами, а саме *marcato*
та *staccato* для досягнення свободи кисті,
передпліччя та плеча

Вірне відчуття художнього темпу має зв'язок з розподіленням та силою ритмічних акцентів у показі теми. Сильні долі такту слід згладжувати та підпорядковувати загальній пластиці руху шляхом дотримання тривалості до наступної долі.

Техніка розкручування мотивів відіграє важливе місце в поліфонії. Базується на вільному розвитку руху; розкручуванні мелодичної лінії з теми, у плавних переходах з поступовим ростом напруги. Існують такі прийоми лінійного розкручування:

1. розвиток в гору методом росту напруги, рух до низу – спад, послаблення напруги;
2. ритмічне пожвавлення (стиснення руху шляхом залучення більш швидких ритмічних одиниць або розширення музичного руху шляхом застосування більш повільних одиниць);
3. підпорядкування загальній динаміці – *forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*.

Резюме. Щодо практичної роботи над фугою за фортепіано, здобувачам вищої освіти рекомендується:

1. побудувати показ теми таким чином, щоб послідуєчий поступовий вступ інших голосів не порушив текучість поліфонічного розвитку;
2. тема повинна звучати ясно на фоні звучання інших голосів.

3. дотримання в середині теми логічного розвитку, відштовхуючись від пісенної її природи;
4. поступовий вступ голосів, що веде до динамічного розростання, відіграє роль об'єднуючого фактору форми в цілому;
5. перед початком гри першої теми фути, слід уявити внутрішнім слухом її характер туше, динаміку, темп;
6. здатність зберегти у виконанні цілісність форми можливо шляхом опрацьованого чи осмисленого фразування у поєднанні з конкретними звуковими уявленнями.

ВИСНОВКИ

Отже, метою організації самостійної роботи здобувачів вищої освіти з навчальної дисципліни «Читання хорових партитур» (на матеріалі хорових творів українських композиторів) є закріплення навиків читання з листа, транспонування хорових творів. Практичне опанування здобувачами вищої освіти унікальних зразків української хорової музики XIX – XXI століть дає можливість вийти на високий інтелектуальний рівень у сфері образних уявлень та формотворчих новацій. Під час підготовки до занять та модулів, здобувач набуває професійного багажу знань хорових творів різних стилів та епох української музичної культури. Під час самостійної роботи, здобувач отримує практичні навички справлятися з репертуаром різного ступеня складнощів.

Під час самостійної роботи над хоровою партитурою здобувачу вищої освіти слід опрацювати такі види діяльності:

1. поетапно опрацювати наукові та науково-методичні джерела щодо навчальної дисципліни «Читання хорових партитур»;
2. визначити жанрово-стильовий аналіз хорової партитури;

3. структурно-функціональний аналіз, а саме: композиція твору, ладотональний план (перемінність, відхилення, модуляції), кадансові звороти, особливості фактурного викладення, темпові градації, якщо вони існують;

4. вокально-хоровий аналіз (тип та вид хору, характеристика хорових партій, а саме: діапазон, теситурні умови, особливості звуковедення та голосоведення, ансамбль, стрій, інтонаційні, вокально-хорові, ритмічні труднощі, та ін.);

5. виконавський аналіз твору (характеристика мелодики теми, роль тонального плану в усьому творі, визначення дихання на цезурах, встановлення темпу, характеру звуковедення, динамічного плану, штрихів. Взаємозв'язок засобів музичної виразності з літературним змістом твору);

6. основні відомості про життя та характерні особливості творчості авторів тексту і музики. Хорова творчість композитора;

7. спів хорових партій партитури по вертикалі та горизонталі. Така детальна робота допоможе студенту знайти вірне відтворення звучання хорової партитури на фортепіано, досягнути точного вокального та музичного її виконання. Відшліфоване вокальне дихання на фортепіано, яке знайдене під час співу, допоможе краще передати відчуття хорової партитури на фортепіано.

Належний результат здобувача вищої освіти залежить, також, від різних чинників:

1. рівень професійної підготовки;
2. індивідуальні особливості роботи психофізіологічної нервової системи;
3. хорові твори різного ступеня складнощів;
4. скільки часу здобувач приділив на основні форми роботи з даної навчальної дисципліни.

Планомірна організація самостійної роботи здобувачів з навчальної дисципліни «Читання хорових партитур», яка опирається на матеріали хорових творів українських композиторів, слугуватиме міцним фундаментом для майбутнього диригента-хормейстера. Здобувач вищої освіти, опанувавши методичні рекомендації щодо читання з аркуша різних видів хорової партитури, вміння поєднати хорову партитуру з партією соліста чи з фортепіанним супроводом будь-якого виду у поєднанні з розумінням основної ідеї твору, зможе досягнути відмінного результату у сфері хормейстерської діяльності.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Назвіть основні етапи вивчення хорового твору *a cappella*.
2. Які основні правила читання з аркуша Ви засвоїли?
3. Яка функція транспонування у хоровому репетиційному процесі?
4. Яку роль відіграє педалізація у відтворенні хорової фактури?
5. Які три види педалізації існують за часом взяття?
6. Охарактеризуйте специфічні особливості хорового звучання.
7. Які особливості виконавського відтворення на фортепіано партитури поліфонічної форми?
8. Які способи спрощення партії оркестру ви опанували як здобувач вищої освіти?
9. Чи може змінюватися партія соліста під час поєднання з хоровою фактурою?
10. Поміркуйте, в чому особливість інтонаційної структури хорових творів українських композиторів?

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції. Навч. посіб. Київ : Укр. Світ, 2002. 440 с.
2. Макаренко О. В. Псалмова лірика у хоровій творчості Миколи Лисенка // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2018. Вип. 121. С. 59–71.
3. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття. Нью-Йорк : Укр. Вільна акад. наук у США ; Київ : Майстерня книги, 2009. 408 с.
4. Гнатишин О. Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект // Міжнародний Вісник : культурологія, філологія, музикознавство. Вип. II (5), Київ, 2015. С.133–139.
5. Грицюк О., Сліпченко О. Аранжування та читання вокально-хорових партитур: практикум. Київ : Ліра-К, 2018. 40 с.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наук. т-во ім. Шевченка, 2000. 286 с.
7. Кошиць О. Релігійні твори / за ред. З. Лиська. Нью-Йорк : Видавництво ім. З. Лиська, 1970. 736 с.
8. Леонтович М. Хорові твори. Київ : Музична Україна, 2005. 376 с.
9. Лисенко М. В. Зібрання творів : в 20 т. Т. 9. Дитячі опери / муз. ред. М. І. Вериківського ; літ. ред. М.Т. Рильського. Київ : Мистецтво, 1954. 232 с.
10. Мірошнікова А. Виховання професійних якостей диригента-хормейстера в класі хорового диригування : методичні рекомендації для викладачів і студентів музичних вузів. Київ, 1993. 16 с.
11. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). Музикознавство: з XX у XXI століття // Наук. вісн.нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.

12. Негребецька О. Педалізація в роботі над творами у класі фортепіано // Наукові записки. Серія: Педагогічні науки / РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. Кіровоград, 2015. Вип. 139. С.154–158.
13. Очеретовська Н., Цицалюк Н., Черемський К. Український музичний словник термінів. Харків : Атос, 2008. 178 с.
14. Петренко М. Методичні рекомендації до робочої програми навчальної дисципліни «Читання партитур». Суми : ФОП Цьома С.П., 2021. 60 с.
15. Петренко М. Б. Хрестоматія з читання хорових партитур. Ч. 1. Суми : ФОП ЦЬОМА С. П., 2021. 163 с.
16. Савельєва А. Читання хорових партитур : Навчальна програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III – IV рівнів акредитації за напрямом «Музичне мистецтво» спеціалізації «Хорове диригування». Харків : ХДУМ, 2011. 31 с.
17. Савельєва Г. Хоровий стиль як об'єкт виконавської інтерпретації (на прикладі концертних програм Камерного хору ім. В. Палкіна) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29: Когнітивне музикознавство. С. 510–522.
18. Слободніченко Д. О. Методичні засади процесу формування навичок читання хорових партитур у студентів вищих мистецьких навчальних закладів // Вісник КНУКіМ / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2005. Вип. 13. С. 148–154
19. Смирнова Т. Хорознавство (історія, теорія, методика) : навч. посіб. Вид. 3-тє, доп. Харків : Федорко, 2018. 212 с.
20. Уманець О. Музична культура України другої половини ХХ століття : навч. посіб. Харків : Регіон-інформ, 2003. 192 с.
21. Хрестоматія з читання хорових партитур без супроводу (на основі творів українських композиторів) : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. культури і мистецтв / уклад. Н. О. Князева ; Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Ч. I. Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2009. 128 с

22. Хрестоматія з читання хорових партитур без супроводу (на основі творів українських композиторів) : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. культури і мистецтв. Ч. 1. / уклад. Н. О. Князева ; Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2009. 128 с

23. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ, 1998. С. 166-191.

24. Яструб О. Музично-просвітницька діяльність М. Лисенка як феномен національної самоідентифікації. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 92–104.

25. Кравцов Т. Хорові акварелі. Хори без супроводу на вірші В. Сосюри [Ноти]. Київ : Музична Україна, 1977. 56 с.

26. Хорові твори на тексти Івана Франка / ред.-упоряд. С. Дацюк. Дрогобич : Коло, 2005. 96 с.

27. Юрченко М. М. Лисенко та його релігійні твори // Релігійні твори для мішаного хору / Микола Лисенко. Київ, 1993. С. 3–5.

РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Бойко В. Читання хорових партитур : прогр. та навч.-метод. матеріали. Харків : ХДАК, 2010. 25 с.

2. Зеленецька О. Мистецтво. Освіта. Наука. Життя. Афоризми, думки, поради. Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2014. 224 с.

3. Каблова Т. Б., Румянцева С. В. Читання партитур для вокальних ансамблів : навч.-реперт. збірник для студентів ВНЗ. Київ, 2019. 90 с.

4. Назаренко М. П. Формування навичок читання з листа хорових партитур у майбутніх педагогів-музикантів в процесі підготовки до роботи з хоровим колективом // Наукові записки Кіровоградськ. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Серія: Педагогічні науки. Кіровоград, 2014. Вип. 131. С. 144–148.

5. Обух Л. В., Шегда Л. В. Методичні рекомендації для вивчення та організації самостійної роботи студентів з навчального курсу «Читка хорових партитур». За першим (бакалаврським) рівнем. ІваноФранківськ, 2017. 29 с.
6. Серганюк Л. Методика аналізу хорових творів / Прикарпатськ. нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2015. 191с.
7. Слободніченко Д. О. Формування навичок читання з листа хорових партитур у студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2008. 23 с.
8. Сулім Р. А. Дитячі опери М. Лисенка та їх сценічна доля // Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 2(13). С. 102–117.
9. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія : посібник. Вінниця: Нова Книга, 2014. 512 с.
10. Черкашина-Губаренко М. Р. Історія музики – вертикальний вимір і паралельні сюжети // Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. С. 7–17.