

И. ПОЛТАВЦЕВ  
М. СВЕТОЗАРОВА

Курс

ЧТЕНИЯ  
ХОРОВЫХ  
ПАРТИТУР

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

МУЗГИЗ 1983

И. ПОЛТАВЦЕВ, М. СВЕТОЗАРОВА

# КУРС ЧТЕНИЯ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Второе издание,  
исправленное и дополненное

*Допущено Отделом учебных заведений  
Министерства культуры СССР  
в качестве учебного пособия  
для музыкальных училищ и консерваторий*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
Москва 1963

## ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Курс чтения хоровых партитур является одним из основных предметов дирижерско-хоровых факультетов консерваторий и хоровых отделений музыкальных училищ. На основе многолетнего преподавания данной дисциплины в Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, в музыкальном училище при консерватории и в хоровом училище им. М. И. Глинки при Ленинградской академической капелле, авторы пытались в настоящей работе систематизировать основные установки методики преподавания курса и дать учащемуся руководство по этой дисциплине.

Во второе издание курса чтения хоровых партитур авторами внесены значительные изменения и дополнения, которые относятся как к методической части, так и к содержанию учебного репертуара. В соответствии с новым учебным планом музыкальных училищ вновь составлены программные требования и примерные индивидуальные планы для учащихся всех курсов дирижерско-хоровых отделений. Весь нотный материал, указанный в таких индивидуальных планах, имеется в данном пособии.

За время, истекшее с момента первого издания пособия, авторы получили от педагогов, строивших свою работу по предлагаемому курсу, ряд советов, касающихся в основном учебного репертуара. В связи с этим, авторы сочли необходимым заменить часть учебной литературы новыми хоровыми произведениями, более ценными в методическом и художественном отношении, а также видоизменить порядок партитур.

Пособие рассчитано на прохождение курса под наблюдением преподавателя, однако, учитывая расширение сети заочного обучения, а также большое распространение хорового искусства в нашей стране, авторы стремились сделать его доступным для самостоятельного изучения как студентами, так и руководителями художественной самодеятельности. В связи с этим в новом издании более подробно изложены некоторые методические и теоретические разделы, а также составлен краткий перечень музыкальных терминов, наиболее часто встречающихся в хоровых партитурах, с указанием их значения и произношения.

Курс чтения хоровых партитур переиздан в двух

частях. В первую часть входят главы I — VII, во вторую — главы VIII — XI.

Первая глава пособия посвящена рассмотрению вопросов, связанных с особенностями хоровых партитур. Сюда относятся такие темы, как строение хоровой партитуры, специфика записи музыкального и литературного текстов, а также виды партитур в зависимости от состава хора и фактуры произведения.

Во второй главе учащийся знакомится с некоторыми общими принципами, которые должны лечь в основу работы над хоровой партитурой. Здесь рассматриваются элементы вокального анализа (в той степени, в какой это необходимо для прохождения курса), сообщаются некоторые общие сведения об игре таких партитур на фортепьяно и приводится план аннотации для анализа партитур.

Третья и четвертая главы знакомят студента с основами чтения с листа и с некоторыми особенностями исполнения партитур на фортепьяно в условиях хоровой репетиции.

Главы пятая, шестая, седьмая, восьмая, девятая посвящены более подробному рассмотрению вопросов, связанных с исполнением на фортепьяно хоровых произведений различных типов (детские, женские, мужские, смешанные хоры, хоры с участием солистов и с сопровождением). Главы эти построены так, что непосредственно за изложением особенностей чтения данного типа партитур следует ряд нотных примеров, на которых учащийся может практически применять приобретенные сведения.

В десятой и одиннадцатой главах даются практические указания по транспонированию и чтению партитур в вокальных ключах *до*. В конце пособия даны два приложения. В первом из них приведены существующие программные требования и примерные индивидуальные планы для студентов дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ, слабо, удовлетворительно и хорошо владеющих навыками фортепьянной игры. Второе приложение содержит краткий перечень музыкальных терминов, наиболее часто встречающихся в хоровых партитурах, с указанием их значения и произношения.

## Глава первая

# ХОРОВАЯ ПАРТИТУРА

### § 1. ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ О ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЕ

**Возникновение партитурной записи.** Музыкальная культура в своем историческом развитии накопила и обобщила большой опыт нотной записи. Развитие музыкальной мысли, изменение идейно-эмоционального содержания музыки, вместе с появлением новых форм и выразительных средств, приводило к необходимости появления и новых, более практических и удобных способов записи музыкальных произведений. Так, развитие культуры многоголосного пения в XV и XVI столетиях, когда вокальные партии многоголосного хорового произведения приобрели все большую мелодическую самостоятельность, неуклонно требовало нового, более совершенного вида нотного изображения. К этому времени относится появление системы записи музыкальных произведений, которая получила название партитуры<sup>1</sup>. Исторически возникнув сначала в вокальной музыке, партитурная запись позже широко распространилась также и в музыке для различного вида инструментальных ансамблей и оркестровых составов.

**Строение хоровой партитуры.** Хоровой партитурой называется такой вид нотной записи хоровой

музыки, при котором вокальные партии помещаются на отдельных строках, расположенных одна под другой, а ноты, соответствующие звукам, одновременно исполняемым участниками хора, помещаются на одной вертикали. Запись хоровых партий на отдельных строках партитуры дает возможность отчетливо видеть движение каждого из голосов хорового произведения, расположение же нотных строк в партитуре одна под другой позволяет, кроме того, видеть и одновременное сочетание всех хоровых партий<sup>2</sup>.

Исторически установился и определенный порядок размещения вокальных партий в хоровой партитуре. В основу этого распределения положен высотный принцип: так, верхняя строка, как правило, предназначается и самой высокой по диапозону хоровой партии; ниже размещаются соответственно более низкие партии хора. Таким образом, хоровые партии в партитуре располагаются сверху вниз в следующем порядке: сопрано, альты, тенора, басы:

#### Ночевала тучка золотая

Слова М. Лермонтова

П. Чайковский

Умеренно

1. C. *p* *cresc.* *f*  
A. *p* *cresc.* *f*  
T. *p* *cresc.* *f*  
B. *p* *cresc.* *f*

Но - че - ва - ла туч - ка зо - ло - та - я на гру - ди у - те - са

<sup>1</sup> Итальянское слово «partitura» буквально обозначает «деление», распределение.

<sup>2</sup> Хоровой партией называется группа исполнителей голоса которых примерно одинаковы по диапозону и родствен-

ны по тембру. В хоровой практике утвердилось следующее разделение и наименование хоровых партий: сопрано (высокий женский голос), альт (низкий женский голос), тенор (высокий мужской голос), бас (низкий мужской голос).

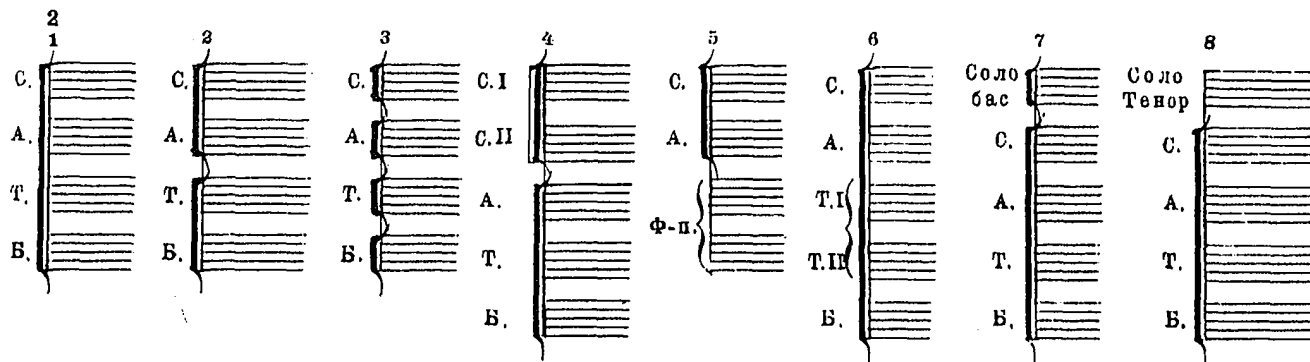


Хоровое произведение, в зависимости от намерений автора, может быть написано для различного состава хора.

Разнообразие вариантов в сочетании хоровых голосов требует в партитуре каких-то обозначений, по которым можно было бы безошибочно определить, на какой состав рассчитано данное сочинение. Для этого с левой стороны нотных станков (иногда и над ними) помещаются наименования хоровых партий. В современных партитурах они пишутся большей частью на родном языке; в старинных, а также иностранных изданиях они, как правило, пишутся по-итальянски. Обозначения эти могут употребляться в полном или сокращенном виде. Ниже приводятся образцы таких обозначений:

	Полностью	Сокращенно	
Сопрано	Soprano (ni)	C.	S.
Альт	Alto (ti)	A.	A.
Тенор	Tenore (ri)	T.	T.
Бас	Basso (si)	B.	B.

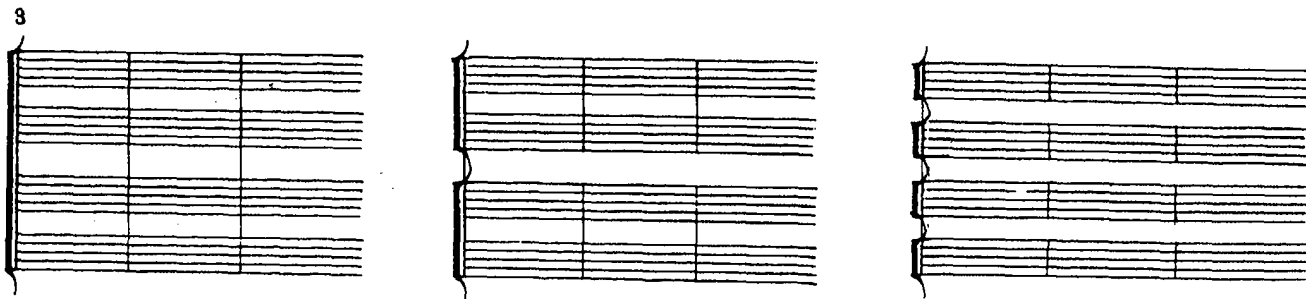
**Акколады.** Нотные строки хоровой партитуры с левой стороны объединяются начальной чертой, соединяющей края всех нотных станков партитуры. Она показывает, что все партии, объединенные ею, исполняются одновременно. Однако для более быстрой ориентации в многострочных партитурах, кроме начальной черты, применяются еще утолщенные прямые или фигурные скобки, объединяющие с левой стороны партитуры несколько нотных строк, так называемые акколады<sup>1</sup>. Ниже показаны различные виды применения акколад в хоровых партитурах:



В большинстве печатных изданий прямая утолщенная акколада относится ко всем партиям хора (1). Нередко, однако, утолщенная акколада служит для объединения отдельных групп хора. Таким образом, например, обычно выделяются группы женских и мужских голосов (2). С другой стороны, существуют партитуры, в которых подобные акколады выделяют каждую хоровую партию (3). Для более рельефного выделения разделенных хоровых партий, записанных на разных строках, в хоровых партитурах применяется двойная акколада (4). Акколада, представляющая собой витую или фигурную скобку (5), употребляется обычно для выделения инструментального сопро-

вождения (фортепьяно, арфа, орган, баян, аккордеон). Следует учесть, что фигурная скобка иногда объединяет разделенные голоса, написанные на отдельных строках (6). Партии солистов, независимо от их количества в хоровой партитуре, выделяются отдельными акколадами (7) или же объединяются только начальной чертой (8).

Тактовые черты в партитурах ставятся большей частью в соответствии с распределением акколад; они имеют «разрывы» между нотными станками, не охваченными утолщенными акколадами, что позволяет лучше и быстрее ориентироваться в партитуре:



<sup>1</sup> Французское слово «accolade» обозначает «объятие» или «скобка»

**Ключевые обозначения хоровых партий.** Запись партий в хоровой партитуре с течением времени претерпевала заметные изменения. В результате современная партитура во многом отличается от старинной. Поэтому для того, чтобы дирижер имел возможность знакомиться с хоровой литературой различных эпох, он должен не только отлично разбираться в современной партитурной системе, но и знать особенности старинной записи.

В старинных партитурах различные партии хора записывались в разных ключах. Так, на-

пример, существовали сопрановый, меццо-сопрановый, альтовый, теноровый, баритоновый и басовый ключи. Наибольшее распространение получили ключи системы *до*. Сущность этой системы заключается в том, что одинаковые по изображению ключи, помещенные на различных нотных линейках, определяют тем самым и различное положение звука *до* первой октавы на нотном стане в данной системе. Так, на следующем примере один и тот же звук *до* первой октавы в различных ключах записывается в разных местах нотного стана:

Малая октава      Первая октава      Вторая октава

ля си  $\sqrt{\text{до ре ми фа соль ля си}}$   $\sqrt{\text{до ре ми фа}}$

4

Сопрановый

Меццо-сопрановый

Альтовый

Теноровый

Баритоновый

Кроме этого, в старинных партитурах мы встречаем и иные системы, построенные на других звуках. Так, различное положение ключа *фа*, показывающего положение ноты *фа* малой октавы, или

ключа *соль*, показывающего положение ноты *соль* первой октавы, также привело в свое время к появлению ряда ключей системы *фа* и *соль*:

Большая октава      Малая октава      Первая октава

5       $\sqrt{\text{фа соль ля си}}$   $\sqrt{\text{до ре ми фа соль ля си}}$   $\sqrt{\text{до ре}}$

Баритоновый

Басовый

Басопрофундовый

Первая октава      Вторая октава

$\sqrt{\text{до ре ми фа соль ля си}}$   $\sqrt{\text{до ре ми фа соль ля си}}$

Старофранцузский

Скрипичный

Старинные ключи ставились в партитуре так же, как это принято и в наше время, непосредственно за тонкой чертой на нотных строках в начале партитуры. Ниже приводится пример хоровой

партитуры, написанной в старинных ключах, в которой три верхние партии обозначены в соответствующих им ключах системы *do*, а нижние голоса — в ключе *fa*:

## Le croisé captif

Madrigal

Orlando Gibbon  
(1612)

6

*p*

Soprano

Contralto

Tenore

1<sup>re</sup> Basse

2<sup>me</sup> Basse

On m'a\_vait dit si\_gna\_lé ton cou\_ra\_ge pour

On m'a\_vait dit si\_gna\_lé ton cou\_ra\_ge pour mé\_ri\_

On m'a\_vait dit si\_gna\_lé ton cou\_ra\_ge pour

On m'a\_vait dit si\_gna\_lé ton cou\_ra\_ge pour mé\_ri\_

On m'a\_vait dit si\_gna\_lé ton cou\_ra\_ge pour mé\_ri\_ter

Начиная с XIX столетия, старинные ключи стали терять свое значение и постепенно уступили место двум видам ключей, сохранившим свое значение до наших дней, — скрипичному и басовому. Такая система, облегчая запись и чтение партитуры, вместе с тем была достаточно совершенна, так как музыкальный звуко́ряд, охватываемый этими двумя ключами, давал полную возможность записывать в них хоровую музыку. С этого времени партии сопрано и альты стали записываться в партитуре в скрипичном ключе, бас же, нотировавшийся ранее в баритоновом, басовом или басопроfundовых ключах, — только в басовом.

Традиция изложения хоровых партий парти-

туры в вокальных ключах *do* несколько долее сохранялась в отношении тенорового голоса, однако, позднее и эта партия стала записываться также в скрипичном или басовом ключах<sup>1</sup>. Так как объем тенора не совпадает со звуко́рядом, охватываемым скрипичным ключом в пределах нотного стана, то применение скрипичного ключа для записи теноровой партии, очевидно, приводило бы к необходимости слишком частого обращения к нижним добавочным линейкам. Чтобы избежать этого неудобства, условились записывать партию тенора в скрипичном ключе, октавой выше ее фактического звучания. При исполнении подобная запись, естественно, должна читаться октавой ниже:

7

Написано

Вот за ли\_пой солн\_це скры\_лось,

Звучит

Такое изложение тенорового голоса установилось в вокальной и хоровой практике, так как оно действительно удобно и легко для чтения. Однако, в тех случаях, когда в партитуре отсутствует обозначение наименований партий, строка, отведенная тенору и нотированная в скрипичном ключе, легко может быть ошибочно принята за партию сопрано. Для устранения возможности подобной

ошибки в хоровой практике стали прибегать к различным условным обозначениям, показывающим, что партия должна звучать октавой ниже записанного. К этим обозначениям относится особое сочетание скрипичного и тенорового ключей, а также прибавление к скрипичному ключу двух черточек или цифры восемь<sup>2</sup>:

8

<sup>1</sup> В оркестровой практике альтовый и теноровый ключи сохранили свое значение и до настоящего времени.

<sup>2</sup> В русской хоровой музыке обозначением широко пользовался С. И. Танеев, по имени которого оно получило название «танеевского ключа»

Наряду с распространенной записью теноровой партии в скрипичном ключе, имеются партитуры, в которых она пишется в басовом ключе. Большой частью это относится к тем случаям, когда тенор излагается на одной строке с басом, чем, следовательно, уже исключается возможность применения другого ключа.

Запись тенора в басовом ключе, расположенная на отдельной строке, встречается значительно реже. В высокой тесситуре при этом возникает необходимость обращения к верхним добавочным линейкам:

## Заповіт

Обр. С. Протопопова и Б. Яворского

9 [Медленно, печально] *pp* *rallent.*

С. Не за - будь те по - мя - ну - ти не злим, ти - хим сло - вом.

А. Не за - будь те по - мя - ну - ти не злим, ти - хим сло - вом.

Т. Не за - будь те по - мя - ну - ти не злим, ти - хим сло - вом.

Б. Не за - будь те по - мя - ну - ти не злим, ти - хим сло - вом.

## § 2. ВИДЫ ПАРТИТУР ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Хоровое произведение может быть написано в расчете на исполнительский коллектив самого различного состава. Оно может предназначаться для детских, женских, мужских голосов или же их разнообразных сочетаний, то есть для хоров различного типа<sup>1</sup>.

Хоровые произведения, независимо от типа хора, отличаются друг от друга и по другому признаку — по количеству голосов. Они могут быть написаны для двух, трех, четырех и более голосов. Рассматривая партитуру с этой точки зрения, мы определяем вид хорового произведения.

Хоровые сочинения, отличающиеся по составу ис-

полнителей и по количеству голосов, требуют для своей записи и различного числа нотных строк. Поэтому хоровая партитура представляет собой такую систему записи, которая может видоизменяться в зависимости от типа и вида хора, а также от сложности фактуры музыкального произведения.

**Партитурная запись произведений для однородных хоров.** Однородные хоры имеют две основные хоровые партии — верхних и нижних голосов (в детском хоре — дисканты и альты, в женском — сопрано и альты, в мужском — тенора и басы). Поэтому типичным видом партитуры для однородных составов является двухстрочная партитура:

## Как во поле белый лён

(Хороводная)

Обр. А. Лядога

10 Allegretto *p*

С. Как во по-ле, по-ле бе-лый лён, лю-ли, лю-ля, лю-ли, бе-лый лён.

А. Как во по-ле, по-ле бе-лый лён, лю-ли, лю-ля, лю-ли, бе-лый лён.

<sup>1</sup> Хоры разделяются на однородные, смешанные и неполные смешанные составы. К однородным хорам относятся детские, женские и мужские. Смешанный хор образуется в результате соединения однородных — детского или женского с мужским. Неполным хором называется соединение какого-ли-

бо однородного хора с отдельной партией хора другого состава. Например, соединение женского хора (сопрано и альты) с теноровой партией или мужского хора (тенора и басы) — с альтами.



Подобный вид партитуры применяется и для записи многоголосных произведений, исполняемых однопородным хором:

### Тишина

Ф. Шуберт, op. 17 № 2

11 **Andantino**

Т. I II  
Б. I II

Слы-шишь, как по-ёт ру-чей в ти-ши-не лес-ной до-ли-ны?

В приведенном примере теноровая и басовая партии мужского хора имеют постоянные разделения. Теноровая партия делится на первых и вторых теноров, басовая — на первых и вторых басов. Заметим, что при наличии подобных разделений (на одном нотном стане) принято, независимо от высоты звуков, нижний голос (второе сопрано, второй альт, второй тенор, второй бас) писать штилями вниз, а верхний — штилями вверх<sup>1</sup>.

Запись произведений для однородных хоров на двух строках является наиболее распространенной, однако подобные сочинения могут быть записаны и иначе. Так, например, двухголосные хоры часто записываются на одной нотной строке. Такая нотная запись в большинстве случаев употребляется для однородных и массовых песен, а также для оперных хоров:

### Замучен тяжёлой неволей

12 **Медленно, скорбно**

За-му-чен тя-жё-лой не-во-лей, ты слав-но-ю смер-тью по-чил...

На одной нотной строке нередко записываются трех- и даже четырехголосные произведения для однородного хора. Такая запись, однако, оказывается возможной только при отсутствии полифониче-

ского развития в голосах, при наличии однородного ритмического рисунка и при совпадении литературного текста во всех хоровых партиях:

Слова Д. Терещенко

### Ясный месяц

А. Новиков

13 [Неторопливо, напевно]

Я жда-ла е-го, жда-ла, чуть не до рас-све-та.

Записывая произведения для однородного хора, наряду с двухстрочной и однострочной партитурой, нередко обращаются и к партитуре с большим ко-

личеством нотных строк. Это дает возможность значительно яснее показать мелодическое движение каждого голоса и относящуюся к нему подтекстов-

<sup>1</sup> Штилями называются вертикальные палочки, присоединяемые к нотным головкам, при направлении вверх — справа, а при направлении вниз — слева.



Как исключение, однородные хоры записываются на пяти и даже шести нотных строках партитуры.

## Не пой, не пой, ты соловьюшко

Обр. А. Егорова

17 [Медленно,  $\text{♩} = 44-48$ ]

Сопрано I - стёт ах! Во зе-ле-ном че-ре-ма  
 II - стёт, зе-лен сад рас-тёт, в са-ди ке-во-зе-лё-ном че-ре-ма  
 III - стёт, во са-ди ке-во-зе-лё-ном че-ре-ма  
 Альти I - стёт, во са-ди ке-во-зе-лё-ном че-ре-ма  
 II - стёт, во зе-лё-ном че-ре-ма  
 III - стёт, во зе-лё-ном че-ре-ма

Партитурное изложение произведений для смешанных хоров. Смешанный хор имеет четыре основные партии (сопрано, альт, тенор, бас). Типичным видом записи сочинений для такого хора следует считать четырехстрочную партитуру:

Слова А. Фета

## Серенада

С. Танеев

18 Медленно

С. Ти-хо ве-чер до-го-ра-ет, го-ры зо-ло-тя, зной-ный воз-дух хо-ло-да-ет.  
 А. Ти-хо ве-чер до-го-ра-ет, го-ры зо-ло-тя, зной-ный воз-дух хо-ло-да-ет.  
 Т. Ти-хо ве-чер до-го-ра-ет, го-ры зо-ло-тя, зной-ный воз-дух хо-ло-да-ет.  
 В. Ти-хо ве-чер до-го-ра-ет, го-ры зо-ло-тя, зной-ный воз-дух хо-ло-да-ет.

Этот вид партитуры оказывается возможным не только для записи четырехголосных, но и многоголосных хоровых произведений:

Слова И. Никитина

## На старом кургане

Вик. Калинин

[Andante]

19 Си-дит уж ты-ся-чу лет, всё нет е-му во-ли, всё нет  
 С. си-дит он си-дит, всё нет е-му, всё нет е  
 А. си-дит он уж ты-ся-чу лет, всё нет, нет е-му во-ли, всё нет,  
 Т. си-дит уж ты-ся-чу лет, всё нет е-му во-ли, всё нет, всё  
 В. си-дит он си-дит, всё нет е-му всё нет

Партитуры сочинений для смешанного хора могут быть изложены и на меньшем количестве строк. Например, довольно большое количество таких партитур существует в двухстрочном виде. На верхней строке в этом случае помещается группа женских голосов (сопрано и альты), на нижней — мужские голоса (тенора и басы). Верхние партии (сопрано и тенора) здесь принято писать штилями вверх, а нижние (альты и басы) — вниз, независимо от высоты звуков:

### Я на камушке сижу

Обр. Г. Лобачёва

20 [Allegro]

С. А. Т. В.

Ай - ли, ай лю - ли, я то - пор в ру - ках дер - жу.

Если три или четыре голоса совмещаются на одной строке, разделенные партии всегда имеют одно направление штилей. Это позволяет легко

### Песня

Слова А. Кольцова

А. Егоров

21 [Andantino]

С. А. Т. В.

вью - ги зим - ни - е, вью - ги шум - ны - е на - пе - ва - ли нам пе - снй чуд - ны - е,

Партитуры для смешанного хора нередко записываются и в трехстрочном изложении. В этом случае на верхней строке партитуры, как прави-

### Осень

Слова А. Пушкина

В. Лятошинский

22 Andantino

С. А. Т. В.

У - ны - ла - я по - ра! О - чей о - ча - ро - ва - нье! При - ят - на мне тво - я

Если в том или ином сочинении более значительное мелодическое развитие получают женские голоса, то можно встретить и иное распределение партий: на верхней строке помещаются сопрано,

на средней — альты, а на нижней — тенора и басы (теноровая партия в этом случае, естественно, записывается в басовом ключе):



23 Не быстро

Ла-до, ла-до, дев-ки лён, ла-до, ла-до, дев-ки лён.

Когда число голосов в произведении для смешанного хора превышает четыре (при постоянном разделении основных хоровых партий), иногда оказывается удобной запись на большем количестве строк. Так, в хоровой литературе встречаются партитуры, изложенные на пяти, шести и даже восьми строках.

Если число хоровых голосов остается на протяжении всего произведения постоянным, то и количество нотных строк в такой партитуре также не меняется:

### Прометей

Слова Я. Полонского

С. Танеев

24 [Allegro moderato, ♩=144]

Брыз-ну-ли в пространство мол-нии и зе-ве. Вдруг раз-орва-ла-ся но-чи за-на-ве-са, вдруг раз-орва-ла-ся но- И про-сну-лись бо-ги. Вдруг раз-орва-ла-ся но-чи за-на-ве-са, брыз-ну-ли

В тех случаях, когда разделение партий в сочинении изменяется в различных эпизодах, то количество нотных строк в партитуре и распределение на них партий могут соответственно варьиро-

ваться и внутри одного произведения. Так, например, записано хоровое произведение С. Василенько «Метель»:

### Метель

Слова И. Бунина

С. Василенько

25 Andante con moto

Но-чью в по-лях под на-це-вы. Но-чью в по-лях под на-ной ме-пе-вы

роз. Смотрит в без-молв-ны-е. роз. Смотрит в без-молв-ны-е

С. Бро-дит мо-роз  
А. Бро-дит мо-роз  
Т. Бро-дит мо-роз  
Б. Бро-дит мо-роз

С. Мерт во-е  
I Мерт во-е по-ле  
II Мерт во-е  
Т. Мерт во-е по-ле  
Б. Мерт во-е

Примером партитуры, в которой все разделенные партии записаны на отдельных строках, мо-

жет служить восьмиголосный хор А. Гречанинова «Ночь»:

Слова А. Плещеева

Ночь

А. Гречанинов, op. 12 № 2

26 [Andante con moto, 4/4]

I Но-чи на-встре-чу шу-ме-ли, на-встре-чу шу-ме-ли  
II Но-чи на-встре-чу шу-ме-ли, шу-ме-ли, шу-ме-ли  
I -встре-чу, на-встре-чу шу-ме-ли, шу-ме-ли на-встречу шу-ме-ли  
II -встре-чу, на-встре-чу шу-ме-ли, шу-ме-ли, шу-ме-ли  
I но-чи на-встречу, но-чи, но-чи на-встречу, на-встречу шу-ме-ли  
II ли, на-встречу но-чи, на-встречу шу-ме-ли  
I -ли, но-чи, на-встречу но-чи, шу-ме-ли

Партитурная запись произведений для неполных хоров. При записи сочинений для неполных хоровых составов, подобно тому, как это имеет место в партитурах однородных и смешанных хоров, каждой партии отводится отдельная строка.

Хоры такого типа большей частью имеют три основных голоса и поэтому записываются на трех строках. Так, например, изложены неполные трехголосные хоры композиторов А. Даргомыжского и С. Танеева:

### Буря мглою небо кроет

Слова А. Пушкина

А. Даргомыжский

27 Allegro

М.О. Бу-ря мгло-ю не-бо кро-ет, ви-хри снеж-ны-е кру-тя,  
Т. Бу-ря мгло-ю не-бо кро-ет, ви-хри снеж-ны-е кру-тя,  
Б. Бу-ря мгло-ю не-бо кро-ет, ви-хри снеж-ны-е кру-тя,

Если какие-либо партии в произведении имеют мере неизменное *divisi* у сопрано вызывает необходимость постоянное разделение, количество строк обычно ходимость записи этой партии на двух строках: соответственно увеличивается. В следующем при

## Адели

Слова А. Пушкина

С. Танеев

28 Allegretto grazioso (♩=72)

С. И - грай, А - дель, не знай пе - ча - ли.

А. И - грай, А - дель, не знай пе - ча - ли.

Т. И - грай, А - дель, не знай пе - ча - ли.

Б. И - грай, А - дель, не знай пе - ча - ли.

Партитурная запись хоровых произведений с участием солистов. При записи хоровых произведений с участием солистов в партитуре прибавляются дополнительные строки в соответствии с их количеством. В этих случаях, независимо от типа солирующего голоса, его партия, как правило, помещается сверху хоровых партий. Если в

данном произведении участвует несколько солистов, то внутри солирующей группы обязательно выдерживается высотный принцип. В качестве примера приводим ниже отрывок из произведения П. Чеснокова «Канав», представляющего сочетание смешанного хора с большим количеством сольных партий:

## Канав

Обр. П. Чеснокова

29 [Оживлённо, но не скоро]

Соло сопрано Да, ах! Мо - я

Соло сопрано Да, ах! Мо - я

Соло альт рит. Ах! Мо - я

Соло альт Да, ах! Мо - я

Соло тенор Да, ах! Мо - я

Соло бас дет. Ах! Мо - я

С. Ах ты, ка - на - ва, ты, ка - на - ва, ты ка - на - вуш - ка мо - я!

А. Ах ты, ка - на - ва, ты, ка - на - ва, ты ка - на - вуш - ка мо - я!

Хор Т. Ах ты, ка - на - ва, ты, ка - на - ва, ты ка - на - вуш - ка мо - я!

Б. Ах ты, ка - на - ва, ты, ка - на - ва, ты ка - на - вуш - ка мо - я!

Реже встречается иной вид записи хоровых произведений, предназначенная для солиста, помещается над той партией хора, к которой принадлежит его голос:

## Ночь

Ш. Гуно

30 Медленно

С. (закр. ртом) *pp*

А. (закр. ртом) *pp*

Соло тенор *p*

Т. (закр. ртом) *pp*

Б. (закр. ртом) *pp*

Ца-ри-ца но-чи яс-ной, свой пок-ров те-перь под-ня-ла.

Партитурная запись хоровых произведений с инструментальным сопровождением. Ранее мы рассматривали произведения, написанные исключительно для исполнения а капелла (без сопровождения). Музыкальная литература располагает, однако, огромным количеством хоровых сочинений с инструментальным сопровождением.

С хором звучат различные инструменты, однако большей частью для этой цели композиторы обращаются к фортепиано. Произведения для детского хора, а также песни советских композиторов обычно пишутся с аккомпанементом фортепиано;

## Травка зеленеет

Слова А. Плещеева

Р. Глиэр

31 Andante (♩ = 72)

С. *mf*

А. *mf*

Ф-п. *p*

Трав-ка зе-ле-не-ет, сол-нышко бле-стит, лас-точка с вес-но-ю в се-ни-к нам летит.

Во многих русских народных песнях употребляются баян или гармоника:

## Я на горку шла

32

Хор

Баян

Тя-же-ло нес-ла в ре-ше-те ов-са,



Иногда хоровое произведение сопровождается дается пример хора, которому аккомпанируют одновременно двумя инструментами. Ниже приведем фортепиано и орган:

### На десятой версте

Эпизод из музыкального действия „Путь Октября“

Слова П. Эдиет

А. Давиденко

[Не очень медленно]

33

Как пе - чаль - но и дол - го сто - я - ли,

С. А.

Хор

Т. В.

Ф-п.

Орган

pp

mf

Хоровые сочинения могут сочетаться также и с небольшими инструментальными ансамблями различных составов:

### На пашне

Обр. А. Кастаньского

34

Гей, цоб, цоб, Гей, цоб, цоб, цоб, цоб, цоб,

С. А.

Т. В.

1. Па - хал ка - зак край до - ро - ги, во - лы е - го кру - то - ро - ги

Скрипки I II

Малые Альтовые

Теноровые Басовые

Треугольник

Во всех рассмотренных выше случаях инструментальное сопровождение всегда записывается под хоровыми партиями.

Наряду с такими видами партитур, значительное количество хоровых произведений предназначено для исполнения с симфоническим оркестром.

Подобное сочетание встречается в ораториально-кантатных произведениях, а также в оперных хорах. Когда хор входит в состав симфонической партитуры, его партии помещаются над струнами):

### Хор гуляющих и сцена

из оперы „Пиковая дама“

П. Чайковский

35 L'istesso tempo (Allegro)

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti B

2 Fagotti

4 Corni F

2 Trombe B

Timpani

С. А. Т. В.

На - ко - нец - то бог по - слал нам сол - неч - ный де -

L'istesso tempo (Allegro)

I Violini

II Violini

Viola

Violoncelli

Contrabassi

2. Полтавца ч. I

96616

Если сочинение сопровождается оркестром русских народных инструментов, хоровая часть его помещается над группой балалаек.

# Проводы масленицы

Хор из оперы „Снегурочка“

Н. Римский-Корсаков  
Инстр. А. Ильина

*Allegro con brio* (♩ = 152)

36

Домра  
пикколо

Домра  
малая I

Домра  
малая II

Домры  
альтовые  
I, II

Домра  
теноровая

Домры  
басовые I, II

Гусли

Литавры

Хор

С.  
А.  
Т.  
Б.

Ран-им-ра-но ку-ры за-пе-ли, про-вес-ну об-ве-сти-ли. Про-

Ран-им-ра-но ку-ры за-пе-ли, про-вес-ну об-ве-сти-ли. Про-

Балалайка  
прима

Балалайка  
секунда

Балалайка  
альтовая

Балалайки  
басовые и  
контрабасовые

Партитурная запись произведений для двух- и треххорных составов. Такие хоровые составы встречаются большей частью в крупных монументальных произведениях (оратория, месса, кантата, реквием), а нередко и в оперной литературе. Здесь они могут быть представлены, в зависимости от сценической ситуации, самыми различными вариантами из детских, женских, мужских и сме-

шанных (полных и неполных) хоров. Наряду с этим имеются также и двуххорные произведения, представляющие собой самостоятельные (оригинальные) сочинения. Примером может служить хор С. Танеева «По горам две хмурых тучи», написанный для двух полных смешанных составов, образующих единое художественное целое:

### По горам две хмурых тучи...

Слова Я. Полонского

С. Танеев, ор. 27 № 11

37 Adagio (♩=60) *tr*

Хор I

С. По го - рам две хму-рых ту - чи

А. *pp* По - го - рам, две хму - рых ту - чи

Т. *pp* По го - рам по го-рам две хму-рых ту-чи

Б. *pp* По го-рам, две хму - рых ту - чи зной-ным

Хор II

С. *pp* По го - рам две хму - рых ту - чи зной-ным

А. *pp* По го - рам, по го-рам две хму-рых

Т. *pp* По го - рам две хму - рых ту - чи

Б. *pp* По го - рам, по го - рам две хму-рых ту-чи

Внутри каждого хора партии располагаются так же, как и при записи обычного состава, но, кроме отдельной акколады, соединяющей партии этих двух хоров, обе части партитуры объединяются общей начальной чертой.

Двуххорное произведение может быть построено и на сочетании однородных составов. Примером подобного употребления женского и мужского хора может служить произведение С. Танеева «Увидал из-за тучи утёс».

### Увидал из-за тучи утёс

Слова Я. Полонского

С. Танеев, ор. 27 № 9

38 *Grosso più mosso*, (♩=90)

Хор I

С. I С вес-ной мо-ло-до-ю, в снеж-ных блёст-ках, и-дёт он к на-до-ю,

С. II С вес-ной мо-ло-до-ю, в снеж-ных блёст-ках, и-дёт он к на-до-ю,

А. С вес-ной мо-ло-до-ю, в снеж-ных блёст-ках, и-дёт он к на-до-ю,

Хор II

Т. I снят - ся,

Т. II снят - ся,

Б. снят - ся,



Трех- и четыреххорные произведения встречаются в музыкальной практике весьма редко. В качестве примера приведем отрывок из заключительной сцены оперы М. Глинки «Иван Сусанин».

в которой весь коллектив хора, в связи со сценическим действием, разбивается на три части (состав хора смешанного и один неполного состава):

### Славься

Хор из оперы «Иван Сусанин»

М. Глинки

[Allegro maestoso,  $\text{♩} = 92$ ]

39

Хор I

С. А. Т. Б.

Славь - ся, Мо - сква! Славь -

Хор II

С. А. Т. Б.

Славь - ся, род - на - я Русь! Славь -

Славь - ся, род - на - я Русь!

Славь - ся, Русь!

Славь - ся, славь - ся, род - на - я Русь! Славь - ся, ве - ли - кой стра -

Хор III

А. Т. Б.

Славь - ся, славь - ся, род - на - я Мо - сква! Славь - ся, ве - ли - кой стра -

Ф. п.

### § 3. ЗАПИСЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА В ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЕ

Хоровое сочинение, как и любой вид вокальной музыки, обычно бывает связано с литературным текстом. Редким исключением является пение, основанное на вокализации гласных звуков или на своеобразном тембровом приеме исполнения с закрытым ртом.

Наличие текста определяет и своеобразие группировки нот. В противоположность инструментальным произведениям, в которых группиров-

ка определяется строением такта (тактовым размером), в вокальной музыке в основу записи положен принцип группировки по слогам литературного текста (так называемая «вокальная группировка нот»). В тех случаях, когда одному слогу соответствует один звук плотного текста, все ноты пишутся отдельно, независимо от их длительности:

## Солнце, солнце встает

Слова А. Федорова

Вик. Калинин

40 Moderato

Солнце, солнце встает, над горою крутой за-свер-кал, за-дрожал солнца луч золотой.  
Солнце, солнце встает, за-свер-кал луч золотой.

Если же на одном слове должно быть исполнено несколько восьмых или шестнадцатых, то они объединяются общей чертой (вязкой) и лигой:

## Размолодчики

Ах, да размолодчики,

В инструментальных произведениях лиги по своему значению делятся на соединительные и фразировочные. Соединительные лиги, связывающие соседние ноты одинаковой высоты, обозначают непрерывность их звучания. Таково же их значение и в хоровой музыке. Фразировочные лиги в инструментальных сочинениях обозначают границы музыкальных фраз. В этом смысле лиги в хоровой музыке применяются лишь при особом красочном приеме пения с закрытым ртом, при пении же со словами фразировочные лиги не употребляются, так как границы фраз достаточно ясно определяются содержанием литературного текста.

Кроме этих случаев, знак лиги в инструментальной литературе обозначает необходимость связанного исполнения данного раздела. Лиги такого типа в хоровых партитурах отсутствуют, так как прием связанного ведения звука, обычный для хорового пения, не требует каких-либо дополнительных обозначений. В хоровой музыке лиги, в основном, указывают на необходимость исполнения нескольких звуков на один слог текста.

В случае необходимости распространения одного слога на несколько звуков половинной или четвертной длительности, ноты, соответствующие этим звукам, объединяются сверху лигой:

## Как по морю

Обр. А. Свищёва

Как по морю,

Если число звуков, приходящееся на один слог, значительно (такт или более), то ноты группируются по тому же принципу, как и в инструмен-

тальной музыке, но объединяются общей лигой (сверху или снизу):

## Эх, тройка

Слова Н. Гоголя

А. Кастальский

пе - сню. пе - сню. пе - сню.

Литературный текст в хоровых партитурах обычно подписывается под нотным станом той партии, к которой он относится. Слова при этом разделяются по слогам, согласно грамматическим правилам, короткой горизонтальной чертой:

Ру-мя-но-я за-ре-ю по-кры-ся вос-ток<sup>1</sup>.

Если на отдельный слог должно быть исполнено несколько звуков, то в большинстве партитур в этом случае применяется последовательность нескольких коротких черточек (см. предыдущий

пример). В современных изданиях вместо них иногда ставится одна короткая черта.

Запись литературного текста в партитуре, в зависимости от фактуры произведения, может быть весьма разнообразной. В произведении гармонического склада, с одинаковым ритмическим рисунком и единым текстом во всех хоровых партиях, этот текст, независимо от количества строк партитуры пишется большей частью лишь под одной из них.

**Зима** Вик. Калинников

Слова Е. Баратынского rit. molto

44 Allegro non troppo

Подобная запись может применяться и тогда, когда в различных по ритмическому рисунку партиях слоги текста все же совпадают на одинаковых долях такта:

**Не шуми ты, мати зелёная дубравушка** Обр. А. Александрова

[Очень медленно]

45

Если фактура сочинения такова, что литературный текст в некоторых партиях дается не полностью, то слова в этом случае подписываются для каждой хоровой партии отдельно. Такой пример мы видим в следующем хоре, где фразе тено-

ра: «Пленившись розой, соловей и день и ночь поет над ней», — у первого баса соответствует сокращенный текст: «Пленившись розой, соловей»; у второго баса: «Пленившись розой, и день и ночь»:

**Восточная песня** Н. Римский-Корсаков

Слова А. Кольцова Andante

46

<sup>1</sup> В старых хоровых изданиях иногда встречаются разделения слов, в которых согласный звук, оканчивающий слог, переносится к следующему слогу.

В полифонических произведениях несовпадение ритмического рисунка и текста в отдельных пар- тиях также приводит к необходимости раздельной записи слов:

### Мадригал

Орландо Лассо

47 Живо и легко

С. Как прекрасны дни весны, как прекрасны дни весны влады- е сны.  
 А. Как прекрасны дни весны, как : слад- ки сны.  
 Т. Как прекрасны дни весны, как прекрасны дни вес- ны, как слад- ки сны. Все  
 Б. Как прекрасны дни вес- ны, как, как слад- ки сны.

В случаях разделения хоровой партии, записанной на одной строке, на два голоса с различной подтекстовкой, слова, относящиеся к верхнему голосу, пишутся над нотной строкой, а текст нижнего голоса — под ней:

### Уснуло всё

Слова Д. Ратгауза

Ц. Кюи

48 [Умеренно]

С. о - на по - ёт, за - дум - чи - во по - ёт.  
 А. ра - я о - на за - дум - чи - во по - ёт.  
 Т. песнь о - на по - ёт за - дум - чи - во нам.  
 Б. ра - я о - на нам по - ёт.  
 песнь ночь нам по - ёт

## § 4. ПАРТИТУРНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Обозначения характера звуковедения. Основными видами ведения звука в хоровой музыке являются следующие:

1. Легато (*legato*) — связанное ведение мелодии, предполагающее переход без перерыва от одного звука к другому. Штрих легато, обозначаемый в инструментальных произведениях лигой, в сочинениях, предназначенных для хора, не требу-

ет никаких дополнительных обозначений, так как является естественным и обычным способом пения.

2. Стаккато (*staccato*) — указание исполнять звуки отрывисто, отделяя один от другого. В нотном тексте хоровой партитуры обозначается точкой над или под нотой:

### Как иней ночью весенней пал

Ф. Мендельсон

Слова Г. Гейне

49 Скоро

С. Как иней ноч-кой ве-сенней пал, все а-лы цветоч-ки иней при-мал,  
 А. Как иней ноч-кой ве-сенней пал, все а-лы цветоч-ки иней при-мал,  
 Т. Как иней ноч-кой ве-сенней пал, все а-лы цветоч-ки иней при-мал,  
 Б. Как иней ноч-кой ве-сенней пал, все а-лы цветоч-ки иней при-мал,

3. Нон легато (*non legato*) — протяжное, но не связное исполнение. В нотах обозначается точками над или под звуками, объединенными лигой. Непосредственная связность мелодии здесь

отсутствует. Если этот штрих распространяется на значительный музыкальный отрезок, то точки не ставятся, а вместо этого пишется словами *non legato*:

**Мать Олега Кошевого**

Слова М Матусовского А. Новиков

50 [Медленно, напевно, с чувством]

4. Тенуто (*tenuto*) — указание на необходимость исполнять звуки выдержанно, точно по длительности и ровно по силе. В нотном тексте обо-

значается черточкой над или под нотой или сокращенно *ten*:

**Добрыня Никитич**

Обр. А. Егорова

51 Умеренно медленно

В звучании хорового произведения значительную роль, как мы увидим ниже, играет разделение литературного и музыкального текстов на отдельные фразы (разделы) так называемыми цезурами, место которых определяется содержанием литературного текста и музыкальной фразировкой<sup>1</sup>. Они могут быть двух видов — со сменой и без смен дыхания. Цезура, показывающая момент взятия дыхания, обозначается в хоровых партитурах знаком V. Цезура без смены дыхания обозначается знаком '.

**Обозначения колористических приемов.** Композиторы нередко обращаются к различным исполнительским приемам, способствующим образованию своеобразного, красочного звучания. Од-

ним из сравнительно часто применяемых тембровых эффектов является пение с закрытым ртом. В хоровой практике существует ряд условных знаков, обозначающих этот способ исполнения. Так, например, кроме словесного обозначения «закрытым ртом», встречаются также и следующие:

ММ.....

М.....

Н.....

Иногда композитор требует плавного, скользящего перехода от одного звука к другому, так называемого глиссандо. Этот прием исполнения обозначается так же, как и в инструментальной музыке:

<sup>1</sup> Цезура (*caesura*) — очень короткий перерыв между фразами музыкального произведения.

## Пой мне

Обр. А. Егорова

Нередко такой прием обозначают просто наклонной чертой или же словом *glissando*.

Некоторые колористические способы исполнения обозначаются в партитуре не условными знаками, а словесно. В этом случае содержание их не требует никаких пояснений (например: «как эхо»).

Иногда (большей частью в народных песнях) употребляется своеобразное сопровождение основной мелодии различными характерными созвучиями (брень, трень, бом и т. д.) или же повторяющимися отдельными звуками (а, о, у, е, и). Подобные созвучия зачастую не выписываются на протяжении всего эпизода, в котором они применяются. Тогда после нескольких повторений следует: и т. д. или «*simile*», что означает в переводе «подобно».

**Темповые обозначения.** Одним из основных показателей, определяющих характер исполнения произведения, является темп, в котором оно должно звучать<sup>1</sup>. Обычно для обозначения темпа в партитурах применяются традиционные итальянские термины<sup>2</sup>. В настоящее время в практику записи хоровой музыки все шире входят обозначения на родном языке композитора. Темповые указания ставятся обычно над верхней строкой партитуры в начале сочинения или его части. Для более точного определения темпа после словесного обозначения иногда дается указание необходимого деления метронома (например, *Andante*,  $\text{♩} = 60$ )<sup>3</sup>.

Темп в хоровом произведении не всегда бывает постоянным. Изменения его могут быть или внезапными или постепенными. В первом случае новое обозначение проставляется в том месте, где происходит такое изменение. Во втором случае, когда темп по замыслу автора должен изменяться постепенно, прибегают к обозначениям, которые указывают на необходимость постепенного ускорения или замедления (например, *accelerando*, *ritenuto*). Подобные указания, определяя направление изменения движения (в сторону ускорения или замедления), ничего не говорят о количественной

стороне этих изменений. Решение вопроса на основе содержания музыки предоставляется самому исполнителю. Исключением является случай, когда вслед за указанием изменения движения появляется обозначение нового темпа. Здесь уже нельзя произвольно менять темп; его перемена должна протекать в таких границах, чтобы органически ввести музыку в новое, указанное автором, движение. Возвращение к первоначальному темпу обозначается словами *a tempo* (в темпе) или *tempo I* (первый темп).

**Динамические обозначения.** Динамические оттенки (различные степени силы звука), подобно темповым обозначениям, пишутся сверху партий, однако, в отличие от указаний темпа, большей частью проставляются не сверху партитуры, а отдельно над каждой нотной строкой. Они могут указывать как на постоянную степень силы звука (*piano*, *forte*, *mezzo-forte* и другие), так и на характер ее изменения (*crescendo*, *diminuendo*). Динамические оттенки *piano*, *forte*, *mezzo-forte*, *fortissimo* принято обозначать в нотном тексте сокращенно — *p*, *f*, *mf*, *ff*.

Слова *crescendo* и *diminuendo* часто заменяются графическими знаками, имеющими вид «вилки», направление которых определяется характером изменения динамики:

увеличение звучности (*crescendo*)  
 уменьшение звучности (*diminuendo*).

Иногда такие графические обозначения объединяются в нотном тексте с буквенными. Подобное обозначение показывает не только характер изменения динамики, но и его границы:

*p* ————— *f* ————— *pp*

Кроме указанных видов динамических оттенков (распространяющихся на более или менее значительный отрезок музыки), в хоровых партитурах употребляются и другие обозначения, действие которых относится лишь к той ноте, над которой они поставлены. Сюда относятся указания акцентов (выделение звука путем внезапного увеличения динамики).

Акцент может быть показан одним из следующих способов:

**Обозначения, принятые в исполнительской практике.** Остановимся на некоторых обозначениях, которые редко встречаются в печатном тексте, но широко применяются в условиях репетиционной работы (обычно они проставляются дирижером хора в партитуре и в хоровых партиях). С этими указани-

<sup>1</sup> Темп — (итальянское *tempo*) — время, скорость движения, определяемая смысловым содержанием музыки.

<sup>2</sup> См. краткий перечень итальянских терминов, наиболее часто употребляющихся в хоровой практике, в приложении к настоящему пособию (вторая часть).

<sup>3</sup> В музыкальной практике для более точного определения темпа пользуются специальным прибором — метрономом, позволяющим путем соответствующей установки его получить необходимую скорость движения. Для определения темпа с

помощью метронома в нотном тексте указывается музыкальная длительность, которая соответствует каждому удару маятника и количеству колебаний маятника в минуту. При установке метронома передвижная гирька на маятнике должна быть совмещена с указанной в нотах цифрой (на стержне). Звуковые отсчеты метронома покажут в этом случае скорость необходимого движения. Если в нотах, например, написано  $\text{♩} = 80$ , то это означает, что каждый удар маятника при положении гирьки на цифре 80 показывает длительность четвертной ноты в требуемом движении.

ями учащийся нередко встречается при работе с партитурами, в которых имеются исполнительские пометки дирижеров, ранее работавших над данным произведением.

1. В случае необходимости создания непрерывной звучности, в которой были бы совершенно незаметны перемены дыхания, применяется особый вид исполнения, получивший название «цепного

дыхания». Сущность его заключается в том, что певцы данной партии подновляют дыхание не в один определенный момент, а поочередно. Отсутствие ощутимой для слушателя перемены дыхания создает впечатление непрерывности звучания. Для обозначения подобного исполнения употребляется знак лиги:

## Ночь

Медленно

Ф. Шуберт

Б8

Т. I

О, миг вла-той, ти-ха-я ночь и мир-ный по-кой!

Б. I

2. Нередко встречаются разделения внутри партий (divisi). Когда разделенные партии записаны целыми нотами и штилями, помогающие определить, к какому голосу относится данный звук, отсутствуют, нередко прибегают к объединению разделенной партии маленькой скобкой. Такие обозначения наглядно показывают, в каких партиях происходит divisi:

54

C. 

A. 

Так, в приведенном примере наличие скобок позволяет легко определить, что в первом случае разделяется партия сопрано, в то время как во втором

случае делится партия альтов. Третий пример, в котором звук *си* входит в состав и одной и другой скобки, говорит о том, что здесь имеет место разделение обеих партий.

3. Иногда дирижеры несколько изменяют авторский текст, перенося моменты окончания музыкальных фраз («снятия») на другую долю в целях унификации их во всех хоровых партиях (так называемые «перетяжки»). В партитуре для более наглядного изображения переноса окончания употребляются лиги. Образцом может служить отрывок из хора М. Коваля «Восход солнца», где снятие сопрановой, альтовой и теноровой партий в хоровой практике нередко переносится на вторую четверть четвертого такта (вместе с басовой партией):

## Восход солнца

Слова Ф. Тютчева  
55 Модерато

М. Коваль

С. *p* Мол - чит вос - ток,

А. *p* Мол - чит сом - нитель - но вос - ток, по -

Т. *p* Мол - чит вос - ток,

Б. *p* Мол - чит вос - ток,

Такой перенос окончания на другую долю такта во всех хоровых партиях можно наблюдать на следующем примере, в котором снятие выдержанных

аккордов во втором и четвертом тактах перенесено на сильную долю следующего такта:

## Хор тритонов

из „Прометей“

Ф. Лист

Перевод П. Аренского

56 [Allegro moderato]

С. А. дре-мо-тний плеск и сны.

Т. Б.

Ф-п.

4. Дирижер должен быть знаком с системой знаков, предупреждающих исполнителей о наиболее трудных в интонационном отношении местах. Так, опасность понижения строя отмечается стрелкой,

направленной в верх. Наоборот, возможность точной интонации в направлении повышения строя обозначается стрелкой вниз:

## Не цветочек в поле вянет

Слова А. Островского

П. Чесноков

57 [Медленно, певуче]

С. А. Ах, вя-нет, сох-нет доб-рый мо-ло-дец де-тки-ка.

Т. Б. Вя-нет, сох-нет доб-рый мо-ло-дец де-тки-ка. По-лю-Вя-нет,

Обозначения сокращений. В хоровых сочинениях, так же как и в инструментальной музыке, часто можно встретиться с точными повторениями значительных разделов произведения. Для упрощения

записи в этом случае прибегают к знаку репризы, позволяющему избежать повторной записи одинаковых музыкальных эпизодов:

## Дударик

Обр. М. Леонтовича

58 Allegro moderato *mf*

С. А. Ді-ду мій, ду-да-ри-ку, ти ж було село і - деш, ти ж було в ду-ду гравш, те-пер те-бе не ма-є ду-да тво-я гуля-є і пи-щи-ки зо-ста-ли-ся.

Т. Б. Ді-ду мій,



Этот знак применяется, однако, лишь тогда, когда речь идет о дословном и полном повторении всего раздела. Чрезвычайно распространено в хоровой музыке такое повторение, в котором последний такт (или несколько тактов) отличается от первого варианта. В подобных случаях применяется дополнительное обозначение, определяющее эту особенность повторения (цифры 1 и 2 над обозначением репризы). Цифра 1 (так называемая «первая вольта») ставится над тактами, которые исполняются при первом проигрывании эпизода и опускаются при повторном его исполнении. Наоборот,

вторая вольта определяет собой такты, которые должны звучать только при повторном воспроизведении раздела.

Следует заметить, что нередко (особенно в песнях советских композиторов и народных песнях) при наличии большого количества куплетов над первой вольтой ставится несколько последовательных цифр, в соответствии с количеством куплетов. Иногда здесь же вместо цифр пишут «для повторения», а над второй вольтой — «для окончания». Обозначение вольты выставляется в партитуре всегда над верхним станом:

**Щедрик**

[Allegretto] Обр. М. Леонтовича

59 В те бе жияка хор. н. б. р. а. в. а. Щедрик, щедрик, 1. 2.

Щедрик, щедрик, щедрик, прилетела ласточка.

Для облегчения чтения партитуры и удобства проведения репетиционной работы в нотном тексте принято выставлять некоторые ориентировочные обозначения (в виде букв или цифр). Расстановка буквенных знаков определяется строением музыкального произведения (они большей частью определяют значительные эпизоды сочинения), поэтому и число тактов внутри отрезка, объединяемого данными буквами, может быть неодинаково.

Наоборот, между цифровыми обозначениями, как правило, выдерживается определенное количество тактов (обычно 5 или 10). Строение музыкального произведения, членение его на определенные смысловые разделы в этом случае не учитывается. Цифровые указания для ясности обводятся большей частью кружком или прямоугольной рамкой. Такие ориентировочные обозначения выставляются всегда над верхним станом партитуры,

Условные знаки, применяемые при записи русских народных песен. В песенном народном творчестве существует ряд своеобразных выразительных приемов, которые не свойственны практике академического пения. Поэтому для более точной записи народных песен в дополнение к современной нотной орфографии стали применять некоторые условные обозначения. Рост интереса к музыкальному фольклору в нашей стране вызвал за последнее время значительное увеличение публикаций материалов, касающихся народных песен. Для грамотного прочтения этих материалов учащийся должен быть знаком с некоторыми условными знаками, принятыми при публикации этих записей. Остановимся на основных обозначениях<sup>1</sup>.

1. Двойной скрипичный ключ применяется при записи теноровой партии и означает звучание на октаву ниже:

### Подле речки на бережку

Нар. песни Вологодской обл.

80 Не очень скоро (♩ = 56)

По - дле ре - чки на бе - ре - жку

<sup>1</sup> Приведенные ниже примеры записи народных песен заимствованы из следующих сборников:

Народные песни Вологодской области. Сборник фонографических записей под редакцией Е. В. Гиппнуса и З. В. Эвальд. Музгиз, 1938.

Песни Пинежья. Материалы фонограмм-архива под редакцией Е. В. Гиппнуса. Книга II. Музгиз, 1937.

Народные песни Свердловской области. Составил Л. Христиансен. Музгиз, М.—Л., 1950.

Русские народные песни. Музгиз, М.—Л., 1950.

2. Удвоенные лиги между нотами означают медленное скольжение по направлению лиг. Направленная вниз двойная лига от последней ноты перед паузой означает нисходящее скольжение «на выдохе» (в первом случае между нотами *си* и *фа*, во втором — с неопределенным окончанием):

### Как у Дунюшки да было

Нар. песни Вологодской обл.

61 Не очень скоро ( $\text{♩} = 96$ )

Как у Ду - ню - шки да бы - ло У го - лу - бу - шки

3. «Подъезды» вверх к определенным звукам обозначаются двойной лигой, направленной вверх. Если «подъезд» начинается со звука определенной высоты, то он обозначается в виде форшлага:

### Уж ты, волюшка

Запись М. Пятницкого

62 ( $\text{♩} = 60$ )

Уж ты, во лю - ш(и) - ка

4. Вертикальные черточки над нотным станом определяют конец музыкальной строфы или конец куплета:

### Ой, Ваня, Вакюшка

Нар. песни Вологодской обл.

63 [Не очень медленно,  $\text{♩} = 76$ ]

Ра - зу - да - ла - я ой, го - ло - ву - шка ой, Ва - ня, тво - я.

5. В тех случаях, когда фактическая длительность звука несколько превышает ее нотное обозначение, над нотой ставится знак  $\text{♩}$ , а когда длительность оказывается меньше обозначенной, — знак  $\text{♩}$ . Эти условные знаки применяются также для указания аналогичных изменений в длительности пауз:

### Со любимой со сторонюшки

Запись М. Пятницкого

64 ( $\text{♩} = 66$ )

Эх, с лю - би - мой (и) сто - ро - нуш - ки

6. Цифра над фермой показывает ее длительность в основных метрических единицах данной песни:

### Соловеюшко, парень молодой

Песни Пинежья

65

И вот мо - ло дой и ты не пой

7. Если в нотном тексте имеется пауза, заключенная в скобки, то это значит, что в данном случае допускается остановка, нарушающая метр:

Прощай, радость, жизнь ты моя...

Нар. песни Вологодской обл.

66 [Не очень медленно]

Музыкальный фрагмент в нотном тексте. Включает ноты для голоса и фортепиано. В нотном тексте есть паузы, заключенные в скобки, что указывает на возможность остановки, нарушающей метр. Под нотами указаны слова: «дешь», «ми-лый», «от ме-ня», «слы-шу».

8. Крестик над или под нотой показывает, что здесь имеет место звучание несколько ниже темп. звук исполняется несколько выше темперированного звучания, а черточка над или под нотой — что

В Питер Москву да про... ой, да проезжали

Нар. песни Пинежья

67

Музыкальный фрагмент в нотном тексте. Включает ноты для голоса и фортепиано. В нотном тексте есть крестики над нотами, что указывает на звучание несколько ниже темп. звук исполняется несколько выше темперированного звучания. Под нотами указаны слова: «Ой, до де-ре-вень-ки до-ы о... ой, до-ез-жа-ли».

9. Для записи звуков неопределенной высоты применяется следующее условное обозначение:

Было у тещеньки семь зятёв

Нар. песни Свердловской обл.

68 Говорком

Музыкальный фрагмент в нотном тексте. Включает ноты для голоса и фортепиано. В нотном тексте используются условные обозначения для звуков неопределенной высоты, обозначенные крестиками. Под нотами указаны слова: «Гри-шка-зять, Ми-киш-ка-зять, Те-рен-тий-зять, Кле-мент-ий-зять, За-хар-ка-зять, Ма-кар-ка-зять, эх».

## Глава вторая

# РАБОТА НАД ПАРТИТУРОЙ

Наилучшим способом ознакомления с хоровым произведением является, естественно, прослушивание его в оригинальном звучании. Художественное исполнение, эмоционально воздействуя на слушателя, даст наиболее полное представление о содержании музыки, о выразительности литературного текста, о красках хоровой оркестровки. Однако такое ознакомление с хоровой литературой не всегда оказывается возможным. Кроме того, однократное прослушивание неизвестного ранее сочинения не может, конечно, обеспечить его глубокого и детального анализа.

Поэтому первостепенное значение для хорового дирижера приобретает развитие навыков ознакомления с произведением без непосредственного прослушивания его в подлинном звучании. При хорошем внутреннем слухе представляется возможным изучить сочинение лишь на основе зрительного чтения партитуры. В этом случае, в зависимости от степени развития внутреннего слуха, можно более или менее освоить новое произведение. Заметим, однако, что способность достаточно точно представлять таким путем звучание партитуры может быть достигнута лишь в результате большой и систематической работы в этом направлении.

Значительно более доступным способом ознакомления с неизвестным произведением является проигрывание партитуры интересующего нас хорового сочинения на фортепьяно. Такое исполнение дает возможность реально услышать его звучание, что является чрезвычайно важным моментом для дальнейшей работы. Игра партитуры на фортепьяно не позволяет, правда, воспроизвести характерные хоровые особенности и краски, однако точность передачи нотного текста, возможность повторного исполнения (а следовательно, и более тщательного вслушивания) являются настолько важными моментами, что этот вид знакомства с музыкой стал обязательным при изучении каждого нового сочинения.

Работа над партитурой не сводится лишь к проигрыванию ее на фортепьяно. Это понятие включает значительно более широкий круг вопросов, разре-

шение которых позволяет глубоко разобраться в содержании и строении изучаемого произведения. Такими вопросами являются, например, ознакомление с содержанием литературного текста, определение типа и вида хора, способа партитурного изложения, а также гармонический анализ и рассмотрение фактуры произведения.

В любой хоровой партитуре встречается ряд музыкальных терминов и условных обозначений, касающихся характера исполнения и звуковедения, темпов, нюансировки и способов распределения динамики, указаний в отношении дыхания и т. д. Эти обозначения помогают исполнителю лучше понять содержание музыки, характер творческих намерений композитора. Отсюда вытекает необходимость самого внимательного и тщательного прочтения подобных авторских указаний.

Изучая нотный текст партитуры, необходимо всегда с сознанием большой ответственности и глубоким уважением относиться к тому, что написано автором, и ни в коем случае не допускать небрежного отношения к тексту, проявляющемуся в приблизительной, неточной игре. «Чем внимательнее отнесется исполнитель к требованиям композитора, чем глубже постарается проникнуть в сущность его замыслов, жить его чувствами, тем больше возможностей представится его вдохновению. Вдохновение композитора и исполнителя в этом случае сольются в единый творческий процесс, дополняя и обогащая друг друга, но не противореча один другому, как это будет в случае невнимательного отношения дирижера к требованиям автора и самонадеянности в трактовке музыкального произведения»<sup>1</sup>.

Содержание курса хоровых партитур предусматривает различные виды работы над такой партитурой. В первую очередь сюда относится ее подробное изучение, основанное на всестороннем и тщательном анализе. На основе опыта этого вида работы постепенно приобретаются и необходимые навыки быстрого чтения и игры партитур с листа, чрезвычайно упрощающие знакомство с неизвестными произведениями и способствующие расширению ре-

<sup>1</sup> К. Птица. Очерки по технике дирижирования хором. Музгиз, М., 1948, стр. 40.

пертуара учащегося. Другим видом изучения партитуры является транспонирование несложных по фактуре хоровых произведений из одной тональности в другую, что оказывается нередко совершенно необходимым при практической работе.

Исполнение хоровой музыки на фортепьяно во время репетиции может заметно отличаться

от обычного проигрывания партитуры, поэтому в своей учебной работе учащийся должен приобрести также навыки игры партитур одной рукой (в упрощенном виде). Таковы основные разделы, по которым ведется работа при изучении настоящего курса чтения хоровых партитур.

## § 1. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ЧТЕНИЮ ПАРТИТУР НА ФОРТЕПЬЯНО

Основной задачей при исполнении хоровой партитуры на фортепьяно является возможно более полное и совершенное раскрытие содержания изучаемого произведения в условиях фортепьянной звучности. Такое исполнение требует, в первую очередь, достаточно хорошего знакомства с основными навыками фортепьянной игры. Однако оно во многом отличается от исполнения сольных произведений, предназначенных для этого инструмента. Ряд задач, стоящих перед учащимся при воспроизведении сольного сочинения, не играет существенной роли при чтении партитуры; с другой стороны, некоторые моменты фортепьянной техники приобретают при игре партитур особое значение.

В хоровой музыке в подавляющем большинстве случаев все партии развиваются на началах плавного голосоведения. Поэтому одной из основных задач является воспитание умения не только видеть последовательность аккордов, образуемых различными голосами, но также слышать движение каждого такого голоса и правильно отразить его в фортепьянной звучности. В этом причина того, что при чтении хоровых партитур большую помощь оказывает владение навыками игры фортепьянных полифонических произведений.

Добиваясь рельефности звучания партитуры, чрезвычайно полезно прибегать к методу последовательного выделения различных ее голосов (независимо от того, что в конечном счете нужно будет подчеркнуть в данной партитуре). Подобная работа позволяет учащемуся лучше усвоить голосоведение и свободнее находить правильное соотношение в звучании отдельных голосов при исполнении всего произведения.

Основным способом звуковедения в хоре является легато. Поэтому при игре хоровых партитур на фортепьяно преимущественно употребляется легато, которое в фортепьянном исполнительстве вообще является одним из самых трудных штрихов. В исполнении же хоровых произведений соблюдение его еще затрудняется необходимостью связанного ведения звука одновременно в нескольких голосах.

Связность воспроизведения хоровых партитур обычно усваивается учащимися не сразу. Овладение им может быть достигнуто в результате постепенного усложнения задачи — от соединения отдельных хоровых созвучий, отдельных интонаций, к законченным, приходящимся в хоре на одно дыхание, осмысленным вокальным фразам.

**Аппликатура.** Одним из важных моментов является вопрос об аппликатуре, то есть об удобном и рациональном распределении пальцев на клавиатуре в данном произведении. Выбор удобной аппликатуры не только упрощает исполнение партитуры с технической стороны, но самым существенным образом влияет и на его характер. Достаточно указать, например, на ее роль при необходимости достижения полноценного легато и в создании законченной, связанной и широкой музыкальной фразы.

Различные виды хорового изложения приводят к тому, что в каждой из партитур мы, по существу, сталкиваемся с новыми аппликатурными принципами, однако представляется все же возможным отметить некоторые общие наиболее употребительные приемы.

Играя партитуру, мы постоянно встречаемся с необходимостью совмещения в одной руке двух, а иногда и большего числа голосов. Это приводит к тому, что функции пальцев как бы разделяются: так, например, в правой руке первый и второй пальцы в основном бывают заняты воспроизведением нижнего голоса, в то время как остальные — верхнего (в левой руке — наоборот).

Неизбежность исполнения мелодического рисунка ограниченным количеством пальцев и необходимость достижения при этом связанной игры (легато) определяет и характер аппликатуры. В нижнем голосе правой руки или в верхнем — левой нередко оказывается очень практичным обращение к подкладыванию первого пальца. Последовательная смена первого и второго пальцев дает возможность достигнуть при этом совершенного легато:

**Горы**

Обр. А. Александрова

89 Медленно

Нн - че - го вы, го - ры

Горы вы мо - нн, нн - че - го

Стремление к связности мелодии в верхнем голосе правой руки (чаще при движении мелодии в верх) или в нижнем голосе левой руки (в основном при движении мелодии вниз), где подкладывание оказывается очень неудобным, определяет обращение к другому техническому приему — перекладыванию пальцев. Этот прием осуществляется путем

переноса одного пальца через другой сверху. Перекладывание пальцев в правой руке, отмеченное на следующем примере скобкой, позволяет осуществить связное звуковедение, достижение которого весьма затруднительно при обращении к обычной, последовательной аппликатуре:

**Горькая доля**

Обр. Вл. Соколова

70 Протяжно

Такие аппликатурные приемы, однако, не всегда могут обеспечить хорошее легато. Особенно это сказывается в тех случаях, когда появляется необходимость совмещения в одной руке трех голосов. Практически возможность подкладывания первого пальца в этом случае почти отпадает, перекладывание же в одном из верхних голосов очень ограничивается. Подобное сочетание в одной руке трех голосов, приводящее к постоянной смене позиций руки на клавиатуре, естественно, очень затрудняет достижение легато. Большую помощь в этом случае может оказать обращение к распространенному при игре хо-

ровых партитур приему подмены пальцев. Сущность его заключается в том, что исполнитель, подменивая пальцы на нажатой уже клавише, ставит тем самым руку в более удобное положение для дальнейшего движения.

В приведенном ниже примере момент такой подмены изображен путем двойной аппlikатуры, соединенной черточкой. Первая из цифр соответствует пальцу, первоначально берущему данную клавишу, вторая определяет, на какой палец происходит замена:

**Выйду ль я на реченьку**

71

Играя хоровую партитуру, следует быть очень внимательным к выбору аппликатуры, так как ее неспродуманность и нерациональность большей частью приводит к нарушению связности голосоведения и затрудняет воспроизведение музыки. Поэтому в каждом отдельном случае необходимо хорошо продумать, какой из рассмотренных выше приемов более других будет способствовать совершенному исполнению.

В практике чтения партитур нередко выясняется, что совершенное пальцевое легато во всех верхних голосах оказывается практически недостижимым, что чаще всего бывает при широком расположении голосов. При этом, определяя аппликатуру, предпочтительно обеспечить максимум связности в том голосе, который в данном случае является ведущим (не обязательно верхний голос).

**Педализация.** Мощнейшим художественным средством является педализация. Сравнительно «короткий» по своей природе звук фортепьяно, благодаря нажатию правой педали, приобретает более длительную протяженность<sup>1</sup>. Педаль позволяет достигнуть увеличения певучести звука и разнообразия его окраски. Применение ее может способствовать, благодаря этому, большей рельефности выделения основного тематического материала в различных партиях хора. При исполнении на фортепьяно хоровых партитур, педализация, кроме указанных моментов, дает возможность как бы восполнить отсутствие в этом инструменте тембров, свойственных подлинному звучанию произведения.

Применение педали имеет громадное значение для связывания звуков и достижения плавного перехода их друг в друга. В хоровой партитуре часто

<sup>1</sup> Изменение продолжительности и характера звучания объясняется тем, что если без применения педали на фортепьяно слышны звуки, соответствующие только нажатым клавишам, то при открытых демпферах (нажатой педали) звуча-

ние этих струн окрашивается и обогащается обертонами других резонирующих струн. Такой эффект приводит не только к увеличению силы звука, но и к замедлению затухания его.

встречаются такие последовательности, в которых, несмотря на применение рациональной аппликатуры, на основе одного лишь пальцевого легато не удастся достигнуть связанного движения голосов. В этом случае большую помощь исполнителю оказывает педаль<sup>1</sup>.

В приведенном ниже примере обеспечить хорошее легато без обращения к педализации трудно, применение же синкопированной педали дает возможность сыграть связно всю последовательность аккордов<sup>2</sup>:

**Ой, земля, земелюшка**

Слова В. Каменского М. Коваль

Характерным моментом, определяющим необходимость в один гармонический комплекс все голоса димность педализации, является далеко отстоящий партитуры (басовый звук берется несколько ранее басовый голос. В этом случае его исполнение в виде короткого форшлага с педалью позволяет объе-

**Теплится зорька**

П. Чесноков

[Покойно]

В хоровых партитурах нередко встречаются повторения одного и того же аккорда. Если при этом литературный текст не допускает образования

разрыва между ними, то применение педали может оказать большую помощь, позволяя как бы «обли- зить» эти связанные по смыслу текста аккорды:

Слова Н. Некрасова А. Гречаников

**Нас веселит ручей**

Росо *rustenuto*

<sup>1</sup> Обозначение педали в хоровых партитурах обычно не пишется, и решение этого вопроса предоставляется самому исполнителю.

<sup>2</sup> Синкопированной педалью называется такой ее вид, при котором педаль снимается на новой гармонии и нажимается

тогда, когда слух определил чистоту ее звучания. Таким образом, устраняя перерыв между соседними гармониями, синкопированная педаль обуславливает тем самым плавность их соединения.

Аналогична роль педали и в тех случаях, когда необходимо добиться легатного исполнения мелодии при движении ее скачком. В данном ниже примере теноровая партия во втором такте играется правой рукой, и поэтому в партии сопрано на последней

четверти скачок от *соль* к *до* не может быть сыгран удобной аппликатурой. Педализация устраняет это затруднение и дает возможность сыграть такую последовательность звуков связно:

**Песня**

Слова А. Кольцова А. Дмитриев

75 *pp*

Не ска-жу ни-ко-му, от-че-го у ме-ня грусть на- лег- ла...  
 Тя-же-ло на-гру-ди я-ла-я грусть на-лег- ла...

Не скажу, от - че - го грусть на - лег - ла, на легла...

В тех партитурах, где необходимо подчеркнуть контрастные сопоставления динамики (например, *ff* и *p*), значительную помощь может оказать левая педаль, позволяющая изменить тембр и силу звука. Подобное изменение окраски звука при пользовании левой pedalю дает большие возможности

для исполнителя, так как умелое пользование этим своеобразным тембром позволяет лучше выявить особенности звучания отдельных групп хора, а также оттенить колористические моменты в хоровой оркестровке:

**Любовь**

Слова А. Пушкина А. Новиков

76 *Энергично* (как вхо)

Бле-снёт ли день за си-не-ю го-ро-ю, взо-йдёт ли ночь с о-сен-не-ю лу-но-ю,  
 Бле-снёт ли день за си-не-ю го-ро-ю, взо-йдёт ли ночь с о-сен-не-ю лу-но-ю,

лев. пед.

Из сказанного понятно, какие большие возможности дает педализация при исполнении хоровых партитур. Учащийся должен, однако, иметь в виду, что неумелое или неумеренное пользование pedalю легко может привести к неясности голосоведения и к нечистой гармонии. Поэтому, при недостаточных навыках педализации, исполнять хоровую партитуру с pedalю следует лишь после основательной проработки музыкального текста без педали. Следует также иметь в виду, что если учащийся приступает сразу же к игре с применением педали, то процесс разучивания не ускоряется, а замедляется, так как при этом теряется возможность достаточно полно разобраться в недостатках своего исполнения.

**Распределение голосов партитуры между правой и левой руками.** Одним из существенных моментов при игре хоровых произведений является вопрос о распределении нотного текста между правой и левой руками. В последующих главах, посвященных чтению на фортепьяно партитур различного вида, в каждом отдельном случае мы подробно остановимся на наиболее практических способах решения этого вопроса. Здесь же мы рассмотрим лишь некоторые общие положения и наиболее типичные варианты распределения нотного текста между руками.

При изучении партитур детских или женских хоров (независимо от количества нотных строк), рекомендуется партии сопрано (в детском хоре — дис-



кантов) исполнять правой рукой, а альтов — левой. Подобно этому, аналогичное распределение рук должно иметь место и в партитурах, написанных для мужского хора; партии верхних голосов (тенора) целесообразно исполнять правой рукой, нижние же голоса (басы) — левой.

Читая партитуры для смешанного хора (независимо от количества строк), нужно исполнять партии сопрано и альтов правой рукой, партии теноров и басов — левой. Таково обычное распределение рук при чтении хоровых партитур.

В процессе игры партитуры на фортепьяно возможны, конечно, и различные отступления от этой схемы; однако учащийся должен иметь в виду, что их не следует делать без особых оснований, так как отсутствие какого-либо принципа в распределении голосов между руками легко может привести к серьезным искажениям партитуры. Так, например, если средние голоса непоследовательно переносятся из одной руки в другую, то это легко может привести

не только к нарушению плавности голосоведения, но и к тому, что отдельные ноты этих голосов могут вообще выпасть из поля зрения исполнителя.

Система необходима еще и потому, что она помогает образованию навыков объединения голосов в одну руку. Это оказывается особенно ценным в игре многострочных партитур, а также в чтении с листа, так как движение каждой хоровой партии может быть выявлено при этом значительно яснее.

На практике, однако, нередко встречаются случаи, когда распределение рук для более совершенного отражения партитурной записи должно быть несколько изменено. Примером может служить случай, когда партия тенора в смешанном хоре написана в высоком регистре и отстоит далеко от басовой. При этом ее удобнее исполнять правой рукой (в левой, таким образом, остаются только басы). Такое распределение рук вполне уместно, например, при воспроизведении следующего отрывка партитуры:

### Пела, пела пташечка

Слова А. Дельвига

А. Алябьев

77 [Allegro moderato] *Più lento*

В де - се зве - ри лю - ты - е, да не лю - ди,

Нередко встречается так называемое «перекрещивание голосов» (более «низкий» голос оказывается в данном месте партитуры выше более «высокого», например, тенор выше альты). Если расположение таких голосов допускает возможность сохранения в момент перекрещивания имевшегося ранее распределения рук, то, безусловно, целесообразно придерживаться именно этого расположения, так как исполнение всей партии одной рукой способ-

ствует ясности голосоведения и единству фразы. Поэтому в следующем далее примере вполне целесообразно, несмотря на перекрещивание, продолжать исполнять с третьего такта партии альтов левой рукой, а сопрано — правой. В данном случае это тем более удобно, что при подобном распределении в каждой руке группируются партии с одинаковым ритмическим рисунком:

### Без поры да без времени

Слова Н. Цыганова

П. Чайковский

78 [Allegro]

ра - дость де - ви - цю, во - люш - ку... Не пус - ка - ет по - друж - ка - ми за о - рещ - ка - ми... во - люш - ку... Не пус - ка - ет по - друж - ка - ми во ле - сок за о - рещ - ка - ми...

Когда голоса перекрещиваются, иногда создается такое положение, при котором неизменное распределение партий между руками оказывается неудобным, а зачастую и невозможным. В этом случае следует «передать» голос, фактически звучащий

выше, в правую руку, а голос, звучащий ниже, — в левую (независимо от партии хора). Так, в следующем примере большую часть теноровой партии практически удобнее играть правой рукой (партия альтов в эти моменты передается в левую руку):

**Венецианская ночь**

Слова А. Козлова М. Глинка  
79 [Allegretto] Перелож. М. Балакирева

С. ве - сен - ня - я ды - ша - ла свет - ло - юж - но - ю кра - сой,  
А. Ночь ве - сен - ня - я ды - ша - ла свет - ло - юж - но - ю кра - сой,  
Т. Ночь ве - сен - ня - я ды - ша - ла свет - ло - юж - но - ю кра - сой,  
Б. Ночь ве - сен - ня - я ды - ша - ла свет - ло - юж - но - ю кра - сой,  
pp

Более сложно распределение нотного текста в полифонических произведениях. Здесь при перекрещивании голосов могут употребляться различные варианты. Стремление к подчеркиванию основного

тематического материала вызывает необходимость его исполнения той рукой, для какой в данном случае воспроизведение этого эпизода оказывается наиболее удобным (независимо от партий хора):

**Татарский полон**  
(Вариации на русскую тему)

Н. Римский-Корсаков

[Moderato]

С. ба - ю, ба - ю, ба - ю, бай, вну - чо - но - чек, бай! Бай!  
А. ба - ю, бай, ба - ю бай, бай, бай, бай, вну - чо - но - чек, бай, бай!  
Т. че - чек. Ведь ты - я - то мать мнород - на - я дочь, семи лет о - на во по - лон ния - та  
Б. Бай, вну - чо - но - чек, бай, ба - ю, бай, бай! Мне  
pp

Способы упрощения хоровых партитур при игре на фортепьяно. Хоровые партитуры в подавляющем большинстве случаев могут быть исполнены на фортепьяно совершенно точно. Иногда, однако, мы встречаемся с такими произведениями, в которых, несмотря на хорошо подобранную аппликацию, точное фортепьянное воспроизведение оказывается все

же невозможным. Для того, чтобы сыграть подобные произведения, приходится идти на некоторое изменение нотного текста. Однако не всякое упрощение партитуры может считаться приемлемым. Изменение текста, затрагивающее мелодическую линию, искажающее гармонию или снимающее какой-либо существенный голос, должно быть отвергнуто. Дру-

гими словами, недопустимо искажать содержание произведения. В большинстве случаев все же имеются такие способы упрощения партитуры, которые, заметно облегчая исполнение ее на фортепьяно, вместе с тем достаточно правильно и полно передают содержание произведения.

В определении необходимых способов сокращения партитуры более, чем где-либо, должна проявляться инициатива учащегося, так как предвидеть все случаи, какие могут встретиться в практической деятельности, совершенно невозможно. Вместе с тем

выработались некоторые определенные приемы, которые в основном входят в любое оригинальное решение вопроса о сокращении текста партитуры. Остановимся на них.

Рассмотрим приведенный выше пример. Изложение его таково, что исключает полное исполнение партитуры на фортепьяно. В данном случае вполне уместно упростить ее, выпустив второй бас, совершенно точно повторяющий в октавном унисоне партию первого баса:

**81 Клятва**  
Слова И. Уткина Хор из кантаты „Песня о России“ А. Егоров

Такой прием упрощения (за счет пропуска удвоенных звуков) может быть употреблен и при октавных удвоениях в других голосах партитуры. Так, приведенный выше пример можно сыграть, опустив партию вторых теноров, удваивающую в октаву партию вторых сопрано.

Невозможность полного воспроизведения всех

голосов партитуры иногда приводит к необходимости пропуска выдержанных звуков в отдельных голосах. Так, в следующем примере, сыграв в первом такте партию первых сопрано, целесообразно опустить выдержанную ноту *ми* второй октавы и освободить тем самым правую руку для игры во втором такте партий вторых сопрано, альтов и теноров:

**82 Тайга**  
Слова А. Прокофьева [Неторопливо. Легко] А. Егоров

Несколько иной вариант указанного приема заключается в частичном пропуске повторных звуков в других хоровых партиях (чаще всего в басовой). Покажем этот способ исполнения на следующем

примере, в котором повторяющиеся одинаковые аккорды невозможно сыграть полностью из-за широкого расположения голосов:

**Тайга**

Слова А. Прокофьева      А. Егоров

83 [Неторопливо. Легко]

В данном случае допустимо сыграть только первую восьмую вторых басов (форшлагом, на педали) и при последующих повторениях аккорда совсем опустить данную партию, освободив тем самым левую руку для исполнения партий второго тенора и первого баса. Правой рукой в это время исполняются партии сопрано, альтов и первых теноров.

Если в подобном случае движение верхних голосов находится в пределах одной гармонии, то вся последовательность аккордов играется на одной педали. Если изменения гармонии имеются, но они незначительны, то такую последовательность созу-

чий необходимо исполнять на педали с неполной подменой ее на каждом новом в гармоническом отношении аккорде (так называемая полупедадь).

При упрощении хоровых партитур нередко представляется возможным осуществить не один, а два или три различных, но примерно равноценных варианта игры произведения на фортепьяно. Каждый из них, очевидно, будет иметь свои преимущества и недостатки. В этом случае полезно попробовать различные способы исполнения партитуры, так как это помогает лучше изучить интересующее нас сочинение.

## § 2. ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ АНАЛИЗ

Задачей учащегося, работающего над партитурой, как уже говорилось выше, является возможно более совершенное изучение содержания хорового произведения. Однако исполнение партитуры на фортепьяно не может все же дать достаточно полного представления о хоровой музыке, так как ее вокальные особенности в этом случае остаются нераскрытыми. При фортепьянном воспроизведении учащемуся трудно представить себе живое звучание хора, его тембровые и динамические особенности, а также и те ощущения, которые испытывают певцы в связи с тесситурой, динамикой, особенностями голосоведения, ансамблем, произношением текста, способами звуковедения и т. д.<sup>1</sup> Остается за пределами внимания и содержание поэтического текста, на который написано данное сочинение. Таким образом, ознакомление с хоровой партитурой в этом случае легко может превратиться в формальное приоткрывание нотного текста на фортепьяно.

Существенно важным моментом поэтому является обращение к вокально-хоровому анализу изучаемого произведения. Рассматривая партитуру

с такой точки зрения, учащийся определяет состав исполнителей — тип и вид хора, способы партитурного изложения, знакомится с содержанием поэтического текста, изучает вокальные характеристики хоровых партий, выявляет трудности интонирования, определяет цезуры в связи с музыкальной фразировкой и поэтическим текстом. Анализируя хоровую партитуру, учащийся изучает также тесситурные, динамические и тембровые соотношения между хоровыми партиями и знакомится с различными приемами хорового письма. Обратимся теперь к изучению отдельных элементов вокально-хорового анализа в той степени, в какой это представляется необходимым для прохождения курса чтения хоровых партитур.

**Литературный текст в хоровом произведении.** Подавляющее большинство хоровых сочинений пишется на определенный литературный текст, и музыка в них тесно связана со словом. «Слово — тема для творчества композитора, а музыка — его творчество, то есть переживание данной темы, отношение к ней композитора», — говорил великий артист

<sup>1</sup> Тесситурой называется часть диапазона голоса, хоровой партии или хора, наиболее широко использованная в данном произведении или части его. Тесситура разделяется на низкую, среднюю и высокую.

Строй хора — это чистота интонирования. Он делится на строй мелодический — горизонтальный и гармонический — вертикальный.

Ансамбль хора — это динамическое и тембровое соотношение в звучности между певцами в хоровых партиях и между партиями хора. (Подробнее об этом см. в учебном пособии Г. А. Дмитриевского «Хороведение и управление хором». Музгиз, М., 1948 и 1957 гг.).

К. С. Станиславский<sup>1</sup>. Сочетание двух форм эстетического воздействия — музыки и поэзии, а также выражение содержания хорового произведения в конкретных образах поэтического текста сделало этот вид музыкального искусства наиболее доходчивым, массовым, демократичным.

Поэтический текст и музыка, связанные единством художественного замысла, не подменяют один другого, а творчески обогащают художественное содержание хорового произведения. «Музыка вообще дополняет поэзию, досказывает то, чего словами нельзя или почти нельзя выразить. Это свойство музыки составляет ее главную прелесть, главную чарующую силу»<sup>2</sup>.

Таким образом, музыка шире раскрывает и дополняет смысл поэтического текста, содержание же текста влияет на выразительность и особенности хорового исполнения. Чем теснее эта связь между музыкой и словом, между мелодией и живой речью, тем ярче художественная сила хорового произведения, тем глубже волнует оно исполнителей и слушателей.

Рассмотренная особенность хорового искусства говорит о том, что содержание хорового произведения не может быть раскрыто достаточно полно вне связи музыки и литературного текста. Поэтому, приступая к чтению хоровой партитуры, прежде всего необходимо познакомиться с литературным текстом, положенным в основу этого произведения.

При изучении литературного текста следует хорошо осознать его структуру и соотношение частей, а также обратить внимание на места наиболее значительных цезур и логических ударений в предложениях. Это поможет не только лучше понять содержание данного текста, но во многом определит и направление дальнейшей работы над партитурой.

В оригинальных хоровых сочинениях композиторы нередко используют стихотворение не полностью. Поэтому для правильного понимания такого текста, для уяснения того, что взял композитор за основу в своем произведении, наконец, для разрешения вопроса о том, как переосмыслил автор музыки поэтическое содержание, очень полезно познакомиться с литературным подлинником. В дальнейшей работе над партитурой большую помощь может оказать более обстоятельное знакомство с творческим направлением и стилем авторов текста и музыки. Все это дает возможность лучше разобраться и глубже понять изучаемое произведение, проникнуть во взаимосвязь и соотношение музыкальных и литературных средств выражения.

Большие возможности, открывающиеся при таком сравнении, однако, в полной мере могут быть раскрыты лишь тогда, когда учащийся приобретает навык одновременного чтения словесного

текста и музыки. В этом случае он легко сумеет избежать традиционной ошибки начинающих, заключающейся в дроблении музыкальной фразы на ряд отдельных, не связанных между собой аккордов.

Значительный интерес представляет вопрос о том, какое музыкальное воплощение получил литературный текст в данном хоровом произведении, какова связь в нем между словом и музыкой. Подобный анализ позволяет не только полнее раскрыть художественное содержание сочинения, но и дает ключ к решению одной из важнейших исполнительских проблем — к фразировке музыкального произведения.

В хоровых партитурах мы нередко встречаемся с эпизодами, в которых музыкальный текст как будто бы допускает различную фразировку (например, в отношении акцентов). При этом, опираясь только лишь на музыку, иногда оказывается весьма затруднительным решить вопрос о том, какой же вариант можно считать наиболее правильным и соответствующим авторскому замыслу. Большую помощь здесь может оказать обращение к литературному тексту — содержание слова или предложения ясно подсказывает в этих случаях исполнителю необходимую фразировку.

Смысловые (логические) акценты литературного текста играют также значительную роль в определении контуров музыкальной фразы, нередко в значительной степени обуславливая ее движение и динамику. Так, например, в народных и массовых песнях, написанных в куплетной форме, один и тот же музыкальный материал повторяется без всякого варьирования, в то время как литературный текст песни в каждом куплете меняется. Музыка в этом случае может оказаться местами в некотором противоречии со словами. При воспроизведении таких сочинений основной становится литературный текст, в связи с содержанием которого изменяется и характер исполнения.

Хоровая музыка большей частью бывает тесно связана с поэтической речью, и поэтому музыкальная фразировка в подавляющем большинстве случаев совпадает с размерностью акцентов и периодичностью структуры стихотворного текста, что значительно облегчает одновременное чтение литературной и музыкальной частей произведения. Следует, однако, заметить, что наряду с большим количеством примеров, подтверждающих сказанное, встречаются и исключения. Так, например, несовпадение акцентировки литературного и музыкального текстов нередко можно встретить в народных песнях, где перемещение ударения в слове является характерным и распространенным явлением. Конечно, в этих случаях такое изменение должно быть сохранено в исполнении.

Лён

Слова народные      Обр. А. Гречанинова

84 Скоро, игриво

По-се-я-ли дев-ки лён, по-се-я-ли дев-ки лён.

<sup>1</sup> Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918—1922 гг. Записаны К. Е. Антаровой. Гос. Изд. «Искусство», М., 1952, стр. 77.

<sup>2</sup> А. Н. Серов. Критические статьи. СПб, 1895, том I, стр. 169.

Иногда музыкальная кульминация вызывает подчеркивание фразы или слова, совпадающих с центральным эпизодом музыки. Подобное соотношение часто встречается в полифонических произведениях, где литературный текст обычно весьма лаконичен и имеет подчиненное значение. В хоровых фугах И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта ши-

роко развитые мелодические линии нередко бывают построены на повторениях одной фразы или даже одного слова. Так, в следующем примере богатая выразительными интонациями мелодическая линия построена на вокализации одного гласного звука. Естественно, что основой исполнения здесь будет служить музыкальный текст:

**Гимн солнцу**  
из оратории „Времена года“

И. Гайдн

85

с. Мы солн - цу шлём при - вет.

рошо разобраться в логике развития каждого из голосов, определить его диапазон, тесситуру, музыкальную фразировку и способ звуковедения<sup>1</sup>.

Наличие в хоровом произведении нескольких партий определяет необходимость и другого подхода к чтению партитуры, позволяющего ясно ощутить те гармонические сочетания, которые образуются в результате слияния всех голосов. Такое чтение партитуры по вертикали оказывается возможным в произведениях гомофонно-гармонического склада, где гармоническое изложение оказывается преобладающим. Подобное освоение партитуры совершенно необходимо для уяснения характера тесситурных, динамических и тембровых соотношений в сочетании хоровых партий.

Этот подход к изучению партитур (чтение по горизонтали и по вертикали), как видно из сказанного, позволяет раскрывать ее содержание как бы с различных, дополняющих друг друга, точек зрения. Учащийся должен развивать навыки одновременного чтения партитуры как по горизонтали, так и по вертикали, хотя на определенном этапе работы можно разделить эти приемы.

Одним из основных разделов при анализе партитуры является изучение хоровых партий путем их пропевания. При работе над отдельными партиями применяются различные способы их изучения, каждый из которых дополняет остальные и помогает лучше разобраться в содержании произведения.

Наиболее простым способом ознакомления с данной партией является пропевание ее с одновременным исполнением на фортепьяно (когда становится очевидным, что партия поется совершенно точно, параллельное проигрывание становится уже лишним). В этом случае внимание учащегося целиком сосредоточивается на интонационных и выразительных особенностях данной хоровой партии.

Одной из существенных задач при изучении хо-

ровой партии является определение трудных в интонационном отношении моментов, особенно при анализе сочинений, написанных а cappella (без сопровождения). При этом следует учитывать не только интервальные и ладо-функциональные особенности, но и другие стороны, могущие влиять в той или иной степени на интонирование (темп, сложность ритмического рисунка, голосоведение, тесситурные условия). Подобный анализ заранее подсказывает учащемуся характер тех затруднений, которые будут испытывать исполнители данного произведения.

Пропевание одной партии, являющееся первоначальным этапом в работе над партитурой, не дает все же возможности достаточно полно изучить ее особенности, так как при этом совершенно не выясняется та гармоническая основа, на которую опирается эта партия при полном звучании хора. Поэтому на следующем этапе работы целесообразно прибегнуть к пропеванию партии при одновременной игре всей партитуры на фортепьяно. Хотя интересующий нас голос при этом реально звучит на фортепьяно, задача несколько усложняется, так как внимание учащегося частично отвлекается другими голосами произведения.

Более сложным, но, с другой стороны, и более полезным является иной вид изучения произведения, когда в исполняемой на фортепьяно партитуре опускается тот голос, который в данном случае пропевадается.

Хорошо освоив таким образом отдельные голоса партитуры, рекомендуется перейти к другому способу работы, при котором учащийся, пропевая партию, переходит без перерыва от одного хорового голоса к другому (вся партитура в это время исполняется на фортепьяно). Такое пропевание является тем более полезным, что в хоровых сочинениях основной тематический материал может проходить последовательно в разных партиях хора:

87 [Andante] Колыбельная rit. А. Егоров

<sup>1</sup> Диапазоном называется совокупность всех звуков различной высоты, доступных какому-либо инструменту или голосу. В хоровой практике обозначает часть музыкального звукоряда, которую может пропеть данный голос, хоровая партия, хор. Детский хор, включая дисканты и альты, имеет

диапазон от соль малой октавы до ля второй октавы (дисканты — до первой октавы — ля второй октавы и альты — соль малой октавы — фа второй октавы). Полный смешанный хор (включая октавистов) имеет диапазон от соль контроктавы до до третьей октавы:

86а



В приведенном примере ясно видны моменты перехода мелодического материала из одной партии в другую, а также и та «непрерывная линия», которая в первую очередь остается в представлении слушателя (сопрано, альт, тенор, бас).

Подобные сквозные мелодии дирижер хора должен выделять при игре партитуры и смело выявлять в реальном хоровом звучании. Отсюда становится ясной целесообразность такого вида работы, при котором учащийся, пропевая последовательно различные участки партий, осуществляет тем самым в реальном звучании ту непрерывную линию мелодического развития, которая была положена автором в основу данного эпизода. Еще большего внимания, естественно, требует другой, более сложный вариант этого способа, при котором пропеваемый голос одновременно на фортепьяно не исполняется.

Занимаясь произведениями с участием солистов, кроме изучения хоровых голосов, следует также, играя партитуру, петь и партию солиста.

Когда речь идет о партитуре с сопровождением, кроме указанных вариантов, следует прибегать к пропеванию каждой партии хора при одновременном проигрывании аккомпанемента на фортепьяно.

Динамические возможности вокального исполне-

ния тесно связаны с тесситурой, в которой написано данное вокальное произведение (или его часть). Так, высокая тессitura, в связи со значительной степенью напряжения, испытываемого певцами, соответствует и большей силе звука. Наоборот, для низкой тесситурой естественной и более характерной является сравнительно меньшая звучность. Подобная зависимость между динамикой и тесситурой имеет место и в хоровой музыке. Поэтому при изучении партитуры хорового произведения необходимо ясно представлять себе те тесситурные условия, в которых написаны ее партии. В таком случае мы можем получить значительно более правильное представление о звучании этих партий и всего хора в целом.

Рассматриваемый вопрос, как увидим ниже, имеет прямое отношение к чтению партитуры на фортепьяно, так как ясное представление о динамических возможностях отдельных партий и всего хора позволяет определить и те способы игры, которые наиболее приближают наше исполнение к реальному хоровому звучанию.

Для того, чтобы правильно представить себе характер звучания партии, необходимо пропеть ее, не меняя тех высотных условий, в которых она написана:

Слова Я. Полонского Вечер С. Танеев

88 [Andantino, ♩=72]

С. за тих, за тих.

А. за тих.

Т. По-гонщи-ковзвонка-я пе-сня в дре-мучем ле-су за-те-ря-лась.

Б. По-гонщи-ковзвонка-я пе-сня в дре-мучем ле-су за-те-ря-лась.

В приведенном отрывке партия тенора лежит в высокой тесситуре. Если учащийся обладает басом или альтом, ему удобнее было бы петь эту партию октавой ниже. Такой способ исполнения принесет однако, мало пользы, так как в этом случае совершенно не почувствуется характерная для данного участка диапазона напряженность звучания, что существенно исказит представление о данной партии. Наоборот, при пропевании хоровой партии в надлежащей тесситуре можно хорошо представить себе те ощущения, которые будут испытывать певцы. Таким образом, в приведенном выше примере, независимо от типа голоса ученика, партию тенора следует петь в высокой тесситуре (то есть бас должен петь в той же октаве, а сопрано и альты — октавой выше).

**Тесситурные и динамические соотношения между хоровыми партиями.** Хорошо ознакомившись с

отдельными хоровыми партиями и пропев их с текстом, учащийся может перейти к следующему этапу работы — к изучению партитуры в целом. Задачей его в этом случае будет являться определение тесситурных и динамических соотношений в звучности между партиями, а также выявление роли и значения хоровых голосов в композиции всего сочинения. Выше мы говорили об особенностях звучания отдельных партий в зависимости от тесситур. Теперь можно выяснить, в каком высотном соотношении находятся все голоса данного произведения (или в рассматриваемой его части).

В хоровой музыке гармонического склада партии хора обычно находятся примерно в одинаковых тесситурных условиях. Так, в приведенном ниже примере, построенном по принципу аккордового изложения, все голоса звучат в низкой части их диапазона и образуют единый динамический ансамбль:



## КОВЫЛЬ

Слова И. Бунина

Ю. Сахновский

89 *morendo al fine*

С. *pp*

А. *pp*

Т. *pp*

В. *pp*

шур - шит, скло - ня - ясь ров - ной че - ре - дой.

Сходные высотные условия изложения партий определяют здесь и одинаковую динамику их хорового исполнения. Поэтому при игре данного отрывка на фортепьяно следует стремиться к ровному звучанию всех голосов партитуры.

Композиторы нередко используют зависимость между тесситурой и динамикой для достижения естественных *crescendo* и *diminuendo* при постепенном изменении высоты звучания, а так-

же и красочных динамических сопоставлений при ее внезапной смене. В качестве примера приведем отрывок из произведения Мурадели «Ответ на послание Пушкина», где авторские указания динамики (*ff* и *pp*) полностью совпадают с возможными хоровыми партий (высокая тессitura и знак *ff* в первой половине примера и низкая тессitura со знаком *pp* во второй его половине):

Слова А. Одоевского

## Ответ на послание Пушкина

В. Мурадели

90 [Медленно]

С. *ff* *pp*

А. *ff* *pp*

Т. *ff* *pp*

В. *ff* *pp*

к ме - чам рва - нулись на ши ру - ки, но лишь о - ко - вы об - ре - ли.

Динамические указания автора большей частью бывают тесно связаны с высотой партий; однако можно нередко также встретить примеры, в которых эти соотношения оказываются иными. Таков, напри-

мер, следующий отрывок, в котором сравнительно небольшая звучность (*tr*) сочетается с высокой тесситурой во всех партиях:

Слова А. Кольцова

## Песня

А. Егорова

91 *[tr]*

С. *[tr]*

А. *[tr]*

Т. *[tr]*

В. *[tr]*

не лу - на на нас лю - бо - ва - ла - ся;"

Подобное соотношение динамики и тесситуры представляет для исполнителей хора определенную трудность, однако, при достаточной вокальной культуре и технике владения голосом звучность тесситурiano может быть достигнута и в высоком регистре.

В рассмотренных партитурах все партии по своему музыкальному значению примерно равноценны и находятся в относительно равных тесситурных условиях (в произведении Ю. Сахновского «Ковыль» написаны в низкой части диапазона, в «Песне» А. Егорова — в высокой). Между партиями хора здесь устанавливается полное или относительно полное динамическое равновесие. Поэтому и при исполнении на фортепьяно все партии хора в этих примерах необходимо играть с одинаковой по силе звучностью.

Но отдельные партии далеко не всегда находятся в относительно равных тесситурных условиях. У русских и западных классиков, в советской хоровой литературе и особенно в народных песнях мы можем найти огромное количество примеров, в которых тесситура хоровых партий различна. В связи с неравными высотными условиями между хоровыми

голосами возникают и различные динамические соотношения, значительно обогащающие палитру хоровой звучности. Такой вид изложения может определяться или своеобразием творческого замысла композитора, или вызываться фактурой произведения (в полифонических сочинениях, например, в силу их строения, хоровые партии не могут постоянно находиться в относительно одинаковых тесситурных условиях). При игре на фортепьяно таких партитур возникают своеобразные трудности, связанные с необходимостью исполнения партий хора с различной силой звука.

Читая на фортепьяно партитуры подобного изложения, учащийся должен стараться верно представить себе ощущения, испытываемые певцами при пении в неодинаковой тесситуре. Он должен ясно представить себе, что в связи с разными высотными условиями динамические возможности в хоровых партиях также не могут быть одинаковыми (голоса, изложенные в низкой тесситуре, естественно, будут обладать здесь меньшими динамическими возможностями, чем партии, имеющие высокую тесситуру):

### Белеет парус

Слова М. Лермонтова

А. Варламов

Перелож. А. Свешникова

92 Певуче, не затягивая

С. *f* Бе-ле-ет па-рус о-ди-но-кий вту-ма-не мо-ря го-лу-бом.

А. *pp*

Т. *p* Бе-ле-ет па-рус о-ди-но-кий вту-ма-не мо-ря го-лу-бом.

Б. *pp*

В приведенном примере основная мелодия проводится в теноровой партии, имеющей высокую тесситуру, в то время как остальные голоса, выполняющие роль гармонического сопровождения, находятся в низкой тесситуре. В хоровом исполнении партия теноров будет здесь выделяться не только потому, что она ведет главную мелодическую тему, но и потому, что в своих высотных условиях при общем нюансе *piano* она будет звучать напряженнее, чем другие партии хора. При *forte* в другом куплете тенор получит большие динамические возможности в силу более выгодных тесситурных условий. Поэтому при игре на фортепьяно данного эпизода, независимо от общей нюансировки, нужно выделять теноровую партию.

Динамика отдельных партий не всегда определяется только их высотным расположением. Нередко приходится сокращать звучность хоровых

голосов, находящихся в лучших тесситурных условиях, и усиливать звучание других партий, менее выгодно изложенных, но играющих более значительную роль в проведении тематического материала.

В следующем отрывке из хора Б. Шехтера «За Днестром» основная мелодия проводится в низкой тесситуре альтовой партии, хотя большие динамические возможности имеет сопрановая партия, высоко написанная и являющаяся верхним голосом партитуры. Для того, чтобы выделить главную мелодию на фоне всего хора, композитор проставил соответствующие динамические обозначения, усиливающие альтовую партию (*mezzo-forte*) и сокращающие звучность партии сопрано (*piano*). Задачей дирижера поэтому будет являться установление соответствующего динамического ансамбля между этими хоровыми голосами:



При игре на фортепьяно секвенционное мелодическое движение в средних голосах (альт и первый тенор) представляется одnogолосным. В хоровом же исполнении теноровая партия, напряженная и полнозвучная в верхнем регистре, сливаясь с сочным и красивым звучанием грудного регистра партии альтов, образует необычный по тембру унисон. Средние голоса поэтому будут здесь выделяться на фоне других партий не только в динамическом отношении, но и своим тембром.

Унисонное изложение всех партий смешанного хора встречается чрезвычайно редко, так как возможность его применения ограничена тесситурой (одним партиям — предельно высоко, другим — предельно низко). Рассмотрим в качестве примера очень редкий и интересный случай унисонного сочетания всех партий смешанного хора в следующем отрывке из пролога оперы А. Бородин «Князь Игорь»:

**Пролог**  
из оперы «Князь Игорь»  
А. Бородин

95 [Moderato, ♩ = 88]

C. *f* Ох не кто-бру, то зна-ме-нье, князь!

A. *f*

T. *f*

B. *f*

Исполнение этого отрывка на фортепьяно совершенно не отражает хорового звучания эпизода. В инструментальном изложении эпизод звучит одnogолосно, в хоре же, в результате унисонного соединения всех его партий (сопрано, альты, тенора, басы), получается сложный красочный тембр. Своеобразие его определяется здесь не только тем, что в общий ансамбль сливаются различные голоса, но также и тем, что разные партии хора находятся здесь в неравных тесситурных условиях (басы звучат в высокой части своего диапазона очень мощно и напряженно, партия же сопрано в низкой тесситуре — слабо и тускло).

Весьма выразительным является применение октавных унисонов в смешанном хоре.

«Естественное и прекрасное сочетание голосов в октаву представляют сопрано с тенорами и альты

с басами, дающие могучую и блестящую звучность. Ведение в октаву сопрано с альтами и теноров с басами применяется реже, представляя достояние женского и мужского хоров, и допускает мелодию лишь очень ограниченного объема. Различие регистров, в которых поют размещенные таким образом голоса, не дает той равной звучности, какая получается при октавах разнородных голосов»<sup>1</sup>.

В следующем отрывке из хора В. Калинникова «Лес» сочное звучание басов в низком регистре, сливаясь в октавном унисоне с густым и красивым тембром альтов, придает своеобразный суровый колорит основной теме. Гармоническим фоном здесь служит органнй пункт (на доминанте) теноровой и сопрановой партий, также звучащих в октавный унисон:

**Лес**  
Слова А. Кольцова  
В. Калинников

96 Andante

C. *p* Что, дре-му-чий лес, при-за-ду-мал-ся, грустью тем-но-ю за-ту-манил-ся?

A. *mf*

T. *p*

B. *mf*

<sup>1</sup> Н. А. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, Музгиз, М., 1946, стр. 114.

В приведенном примере октавные унисоны применяются эпизодически. Но встречаются и произведения, почти целиком изложенные в таких унисонах. Таким образом написана, например, первая часть хора Б. Шехтера «За Днестром», где две кон-

страстные темы изложены в октавных унисонах (басы — альты и тенора — сопрано). Скупыми средствами (двухголосие) композитор создает волнующую картину мужественной революционной борьбы:

# За Днестром

(Памяти погибших революционеров Молдавии)

Слова Н. Сидоренко

Б. Шехтер

97 В. Шехтер

С. *mf* 1. В ды - му рас - свет, в ды - му. В ды - му рас -

А. *f* 1. В ды - му рас - свет, в по - жа - рах ве - че - ра. В ды - му рас -

Т. *mf* *f*

Б. *f*

Тембровое слияние крайних партий смешанного хора (басы и сопрано) трудно достижимо, и поэтому их октавные унисоны используются композиторами чрезвычайно редко. Прием контрастного звучания в двухоктавном унисоне между басами и сопрано можно наблюдать в следующем примере — отрывке из поэмы Д. Шостако-

вича «При встрече во время пересылки». Необычное сочетание басовой и сопрановой партий хора на фоне выдержанного квинтового тона у теноров и хроматических ходов у альтов создает мрачный колорит, который оттеняет основную мысль поэтического текста, ранее излагавшуюся в хоре: «Мужайся, родная, мужайся и жди...»:

## При встрече во время пересылки

## Поэма.

Слова А. Гмырева

Д. Шостакович соч. 88

98 *a tempo* Д. Шостакович соч. 88

C. *pp* М...

A. *pp* М...

T. *pp* Жди

B. *pp* М...

Нередко встречается прием разделения (divisi) хоровых партий на два, три и более голосов. Оно применяется для выделения одной из партий хора, исполняющей основную мелодию, для образования многоголосия, а также в связи с теснотой и условиями голосоведения. Такое разделение может быть временным или постоянным.

В следующем примере основная мелодия народной песни звучит в партии сопрано, и для того чтобы гармоническое сопровождение ее было полным (четыреголосным), композитор временно разделяет партию альтов на два голоса (первые и вторые альты):

# Пойду ль я, выйду ль я

Плясовая

Moderato e poco a  
poco accelerando alla  
Vivo

Обр. А. Гречанинова

99

С. *f* *>*

А. *f* *>*

Т. *f* *>*

Б. *f* *>*

1. Пой - дуль я, вый - дуль я, да пой - дуль я, вый - дуль я, да  
2. Сор - вуль я, выр - вуль я, да сор - вуль я, выр - вуль я, да

Композиторы часто обращаются к разделению сопрановой и теноровой партии (в октавных унисонах). Примером может служить следующий отрывок из хора В. Волошинова «Зимнее утро», в котором при восходящем движении мелодии в октавном унисоне происходит разделение в партиях

сопрано и теноров (ля второй октавы поют лишь первые (легкие) сопрано, аналогично этому ля первой октавы поют только первые тенора). Восторженное восклицание хора в данном случае будет звучать особенно ярко:

## Зимнее утро

Слова А. Пушкина  
100 [Adagio]

Allegretto

В. Волошинов

С. *p* *>*

А. *p* *>*

Т. *p* *>*

Б. *p* *>*

бе - рег ми - лый для ме - ня. Мо - роз и солн - це!

Наиболее часто в произведениях для смешанного хора а саррелла встречается *divisi* басовой партии, гармонической основы хорового звучания. Для творчества русских и советских композиторов характерно применение разделения на два и три голоса. При двухголосном изложении басы поют в октаву или же второму басу поручается основной тон, а первому — квинтовый. Подобное изложение (с квинтой в басу) очень хорошо звучит, так как

басовая партия своим тембром цементирует и окрашивает обертонами общую звучность хора.

Нередко композиторы обращаются к приему временного разделения в всех партий смешанного хора. В следующем отрывке из хора А. Егорова «Ликуй, Октябрь» для образования многоголосного звучания и красочной гармонии автор разделяет все партии хора (во втором такте басовая партия делится на три голоса):

## Ликуй, Октябрь!

Слова И. Демьянова

А. Егоров

101 [В умеренном темпе, торжественно]

С. до кон-ца вер-ны. Гордим-ся на-шей Ро-ди-ной по-пра-ву,  
 А. до кон-ца вер-ны. Гордим-ся на-шей Ро-ди-ной по-пра-ву,  
 Т. до кон-ца вер-ны. Гордим-ся на-шей Ро-ди-ной по-пра-ву,  
 Б. до кон-ца вер-ны. Гордим-ся на-шей Ро-ди-ной по-пра-ву,

В предыдущих примерах *divisi* в партиях были временные. В хоровой литературе, особенно в полифонических произведениях, можно часто встретить и постоянные разделения партий. В этих случаях такие разделенные партии становятся вполне самостоятельными хоровыми голосами. Например, в мессе И. С. Баха си минор можно наблюдать пятиголосное изложение смешанного хора (при постоянном разделении сопрановой партии). В хоровых произведениях С. Танеева также нередко встречается постоянное разделение голосов (чаще теноровой партии).

При анализе и игре партитуры на фортепьяно следует учитывать, что сила звучания каждого из голосов при *divisi* становится, естественно, меньшей.

Красочным средством хоровой «оркестровки» является переkreщивание голосов, которое вызывается условиями голосоведения или же стремлением оттенить звучание отдельных хоровых голосов. В приведенном выше отрывке из поэмы Д. Шостаковича «При встрече во время пересылки» партия теноров на протяжении всех пяти тактов изложена выше альтового голоса. Обращение к переkreщиванию здесь не случайно, оно является своеобразным приемом для образования нового колорита в звучании партий теноров и альтов. На следующем примере видно, как переkreщивание голосов используется в полифоническом произведении для выпуклого показа контрапунктирующих мелодических линий:

Слова А. Хомякова

## Звёзды

С. Тансев

102 [Adagio]

С. уш-ли. Вновь вгля-дись, и тьмы затыма-ми у-то-мят твой робкий взгляд:  
 А. Вновь вгля-дись, и тьмы за-тьма-ми у-то-мят твой робкий взгляд:  
 Т. Вновь вгля-дись, и тьмы за-тьма-ми у-то-мят твой робкий взгляд:  
 Б. Вновь вгля-дись, и тьмы за-тьма-ми у-то-мят твой робкий взгляд:

В произведениях а саррелла часто можно наблюдать применение органного пункта в басовой партии. Органный пункт употребляется в хоровом изложении в качестве своеобразной педали, служащей фоном для мелодического развития других голосов. Хоры «Мать послала к сыну думы», «Весна красна» В. Шебалина, поэма «Они победили» Д. Шостаковича могут служить примером по-

добного значения органного пункта. Нередко он применяется в виде выдержанных октавных унисонов между другими партиями смешанного хора как прием своеобразной художественной выразительности, органически вытекающей из основного образа произведения. Так, например, в хорах В. Калининкова «Зима», «Проходит лето», С. Танеева — «Восход солнца» или П. Чеснокова — «Август» орган-

ный пункт является важнейшим средством музыкальной характеристики и способствует созданию определенного художественного образа.

Следует указать еще на один прием хорового письма, когда композитор в отдельных частях произведения, в целях достижения своеобразного колорита, использует не полный состав смешанного хора. Могут применяться различные комбинации сочетаний женского и мужского хора, в зависимости от творческого замысла композитора. Наиболее часто встречается вариант неполного хора в составе теноровой, альтовой и сопрановой партий. В хоровой литературе имеется также немало и оригинальных сочинений, предназначенных только для неполных составов смешанного хора (партитуры таких произведений имеются в числе примеров данного пособия).

Выше были рассмотрены некоторые способы хорового письма, показывающие, каким образом тембровые соотношения между хоровыми партиями обогащают палитру хорового звучания. В процессе работы над партитурой учащийся всегда должен стремиться подмечать особенности хорового изложения, а также характерные приемы, которые использует композитор для раскрытия идейно-художественного содержания.

Изучая хоровое произведение, необходимо хорошо представлять себе характер его подлинного звучания. Значительную помощь в этом направлении могут оказать те слуховые впечатления, которые учащийся получал ранее при слушании хоровой музыки, участвуя в качестве певца или дирижера в хоровом классе, занимаясь с самостоятельным хором. На этой основе необходимо учиться мысленно представлять себе не только характер зву-

чения отдельных партий хора, но и тот колорит, который получается от сочетания различных по тембру партий.

**Расстановка цезур в хоровой партитуре.** Рассматривая партитуру с вокальной стороны и пропеая партии с литературным текстом, необходимо определить места цезур, которые в хоровых произведениях бывают связаны не только с требованиями музыкальной фразировки, но также и со сменой дыхания и с особенностями произношения текста. Фразировка обычно непосредственно связана с построениями музыкальных и литературных фраз. Чаще всего при окончании музыкальных фраз наступают своеобразные, еле заметные короткие паузы-цезуры, где оказывается возможной смена дыхания во всем хоре и его отдельных партиях. Поэтому при определении моментов дыхания очень важно учитывать, чтобы последние совпадали с цезурами музыкального и литературного текстов. Вопрос этот имеет важное значение, так как от правильной расстановки таких цезур в большой степени зависит выразительность литературной фразы и качества звука. Поэтому цезуры должны быть ясно ощутимы и при исполнении хоровых партитур на фортепьяно. Если они являются общими для всего хора, то подчеркиваются снятием всей руки, когда же цезура имеет место только в одном из полосов, она может быть отмечена лишь снятием соответствующего пальца.

Если текст произносится одновременно у всего хора, определение границ музыкальных и литературных фраз не вызывает затруднений. В этих случаях легко решается и вопрос о дыхании, так как момент его смены здесь обычно совпадает с окончанием музыкальных и литературных фраз:

**Ночь**

Слова А. Фета      103      *Andante sostenuto*      А. Аренский

Ка-ка-я ночь! Навсёмка-ка-я не-га! Благо-да-рю родной полноч-ный край!

Исключения встречаются лишь тогда, когда мелодия ведется в одной хоровой партии (или в партии солиста), а хор выполняет роль аккомпанемента или гармонического сопровождения. При таком типе изложения смена дыхания в хоре и у солиста, естественно, может быть разновременной.

В произведениях полифонической или смешанной фактуры определение моментов хорового дыхания является более сложной задачей, так как каждая партия имеет здесь самостоятельное мелодическое развитие. В подобных произведениях нередко сопоставляется несколько тематических элементов, и хоровые партии могут приобретать поэтому раз-

личное значение по мере развития музыкальной мысли. Так как литературный текст при этом произносится в партиях по-разному (полностью, частично или с повторением отдельных слов), то подтекстовка будет иметь постоянные разночтения. Все это усложняет определение моментов хорового дыхания, которые могут быть выяснены только в результате анализа отдельных партий и формы всего сочинения. Смена дыхания в этом случае будет преимущественно по отдельным партиям.

Определяя моменты смены дыхания в полифонических произведениях (или в полифонических эпизодах при смешанной фактуре), важно учиты-



вать, чтобы они совпадали с цезурами в музыке и не нарушали полифонического развития основного тематического материала. Логичным поэтому будет расстановка дыхания перед вступлением основных

тем, противосложений или после их проведений, так как таким образом основные темы выделяются в хоровом исполнении наиболее ясно и рельефно:

### Журавель

104 [Довольно скоро] Обр. Вл. Соколова

Уж я то-го журавля изловлю, длин-ны но-ги пе-ре-бью, пе-ре-бью. Такой, такой журавель,

В хоровой музыке народнопесенного стиля и в обработках русских народных песен мелодическое развитие произведения может иногда подчинить себе произнесение литературного текста. Широкие распевы, столь распространенные в народных песнях, нередко строятся на одном только слове, слоге или гласной, а иногда и на повторении различных междометий. Предложения литературного текста поэтому не всегда точно совпадают с законченными музыкальными фразами. Определяющим моментом при решении вопроса о цезурах в музыке подобного рода большей частью является не текст,

а музыкальная фраза. В протяжных русских народных песнях такие распевы на одном слоге или гласной при записи обычно заливовываются, чем облегчается определение моментов цезур. В следующем примере окончание лиги в конце второго такта указывает на необходимость разделения цезурой мелодического распева песни. Учитывая очень медленный темп, в этом случае целесообразно применить смену дыхания, что в значительной степени будет способствовать выразительности данной музыкальной фразы:

### Горы

105 [Довольно медленно] Н. Лопатин и В. Прокунин  
Обр. русских нар. песен, часть II

Ах, да го-ры кру- (у) - ты - е!

Встречаются, однако, и иные варианты, когда цезуры и смена дыхания оказываются в первую очередь связаны с подчеркиванием в исполнении отдельных междометий или повторов отдельных слов. Решающим моментом при определении цезур в произведениях подобного типа является уже

не музыкальная фраза, а литературный текст. Покажем это на примере блестящей обработки композитором А. В. Александровым русской народной песни «Ах, не одна во поле дороженька» (цезуры проставлены автором обработки):

### Ах, не одна во поле дороженька

106 Adagio Обр. А. Александрова

клю-буш-ке-су-да руш-ке. Эх! Эх!

Смена дыхания, а также цезура без смены дыхания может иметь место не только при окончании фраз и при повторе слова, но иногда и в середине его. Так чаще всего бывает в народных песнях, где можно встретить случаи, когда отдельные слова

разделяются на части и при исполнении этот разрыв подчеркивается цезурой (без смены или со сменой дыхания). В следующей записи народной песни «Поле» раздел между слогами (во втором такте) подчеркивается паузой и в нотном тексте:

**Поле**

Из сборника И. Прача  
Записано В. Одовским

107 Не очень медленно (Andante)  $\text{♩} = 66$

Ох, ты по ле мо е,

В русских народных песнях разрыв слов поэтического текста не всегда совпадает с нотными паузами. Так, отрывок из песни «Ты взойди, красно солнышко» по характеру мелодического распева аналогичен рассмотренному выше примеру, но в моментах такого разрыва паузы в мелодии отсут-

ствуют. Октавный скачок в мелодии, а также разрыв слова дают нам, однако, основание для применения цезуры со сменой дыхания. Чтобы произношение поэтического текста в третьем такте было более выразительным, здесь также целесообразно употребить цезуру, но уже не меняя дыхания:

**Ты взойди-ка, красно солнышко**

Н. Лопатин и В. Прокунин  
сб. русских нар. песен часть II

108 Умеренно

взойди над зе ле... Ах (и) над зе ле но ю.

Приведенные примеры показывают, что смена дыхания в народных песнях должна определяться преимущественно по отдельным хоровым партиям, в зависимости от мелодического развития и содержания литературного текста.

Выше мы касались случаев, когда смена дыхания или цезура без нее относились или ко всему хору, или к отдельным партиям. В хоровом исполнении применяется и другой способ, основанный на том, что певцы сменяют дыхание не группами, а поочередно. Тогда в хоре общее звучание не прерывается. Применение такого, так называемого цепного дыхания, позволяющего достичь

непрерывности звучания, оказывается весьма эффективным при исполнении широких, плавных музыкальных фраз. Заметим, что при цепном дыхании певцы подновляют его, как правило, на протяжении гласной и (реже) между слогами. Обычно избегают возобновлять дыхание перед высокими нотами, так как это плохо отражается на качестве звука.

В следующем примере для связного и более выразительного исполнения мелодии весьма целесообразно при переходе от третьего такта к четвертому применить цепное дыхание. При исполнении этого отрывка на фортепьяно всю мелодию, естественно, следует играть legato:

**Тонкая рябина**

Обр. А. Свешникова

109 Задумчиво, рассказывая

Что стоишь, ка ча ясь, тон ка я ря би на.

Следует отметить, что этот вид дыхания требует от хора большой культуры и техники пения. При неумелом и частом применении цепное дыхание утомляет хор и нередко отрицательно сказывается на качестве звука и особенно на интонации. Поэтому к вопросу расстановки цезур для дыхания хора

нужно всегда относиться весьма серьезно и ответственно. Нередко успех исполнения того или иного произведения зависит от правильной расстановки таких цезур, особенно в сочинениях, трудных в интонационном отношении.

При определении дыхания в партиях надо непременно учитывать и темп произведения, так как в быстром движении частые цезуры могут затруднить исполнение и привести к нарушению естественного легато.

Выше мы говорили о цезурах в связи с фразировкой литературного и музыкального текстов и сменой хорового дыхания. Иногда же цезуры вызываются также и особенностями произношения текста. Подобная цезура бывает особенно необходима, когда в хоровом исполнении требуется разграничить произношение двух одинаковых согласных, подчеркнуть согласную в конце слова или в

том случае, когда необходимо добиться раздельного звучания слов, из которых одно кончается гласной, а другое с гласной же начинается:

Сердце сразу замирает,<sup>1</sup> тяжесть давит душу,

Следует иметь в виду, что если при окончании музыкальных и литературных фраз цезура большей частью сопровождается сменой хорового дыхания, то при цезуре, связанной с произношением текста, этого обычно не происходит. Подобные обозначения цезур без смены дыхания мы покажем в следующем примере:

**Весенний призыв**

Л. Бетховен

110 Живо

С. А. Т. Б.

Про- снись, ско- рей, ско- рей про- снись, рав- ни - на!

Обращение к вокально-хоровому анализу, как мы видели выше, способствует получению необходимых сведений о содержании рассматриваемого хорового произведения. Эти знания не только помогают учащемуся всесторонне изучить сочинение и составить представление о подлинном звучании

партитуры. В значительной степени они дают также возможность найти способы воспроизведения партитуры на фортепьяно, позволяющие наиболее верно отразить специфические особенности хорового исполнения.

### § 3. ПРИМЕРНЫЙ ПЛАН АННОТАЦИИ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ

**Общие сведения о хоровом произведении.** Краткие данные о жизни и творчестве композитора и автора литературного текста. Сопоставление с оригинальным изложением, если изучаемое сочинение является обработкой народной песни или переложением вокального, хорового или инструментального произведения.

**Анализ литературного текста.** Содержание литературного текста хорового произведения и сравнение его с подлинником (основная идея, образы или темы, положенные композитором в основу данного хора). Степень использования оригинального поэтического текста (полностью или частично) в хоровом произведении. Соответствие между литературным и музыкальным содержанием музыки в тех случаях, когда слова подтекстовываются к ранее написанной музыке (переложения инструментальных произведений для хорового исполнения).

**Партитурная запись хорового произведения.** Вид партитурной записи в зависимости от состава исполнителей (однородный или смешанный хор а capella, хоровое произведение с участием солистов, хор с инструментальным сопровождением). Ключевые обозначения отдельных партий и акколады. Особенности подтекстовки литературного текста в хоровых голосах. Партитурные обозначения (характер звуковедения, динамика, темп, дыхание, цезуры).

**Музыкально-теоретический анализ.** Разбор музыкально-теоретического материала, гармонии и голосоведения. Форма хорового произведения. Фактура (гармоническая, помофонно-гармоническая, смешанная, полифоническая). Ладотональный план (мажор, минор, народная ладовость, модуляции, отклонения). Размер (простой, сложный, смешанный, переменный). Наличие полиметрии (одновре-

менного сочетания разных размеров). Особенности ритмического рисунка в хоровой части партитуры и инструментальном сопровождении. Темп и его изменения.

**Вокально-хоровой анализ.** Диапазон хоровых партий и всего хора. Роль различных партий. Тесситурные условия отдельных партий. Тесситурные и динамические соотношения между голосами. Ансамбль в зависимости от фактуры хорового произведения. Ансамбль в сочинениях с солистами и с инструментальным сопровождением. Распределение основного тематического материала между партиями хора, сольными голосами и инструментальным сопровождением. Интонационные трудности. Музыкальная фразировка в связи с фразой литературного текста. Приемы хорового письма, как средство

художественной выразительности. Способ ведения звука (*legato, staccato, non legato*). Наличие различных тембровых эффектов (пение с закрытым ртом, глиссандо, «как эхо» и т. д.). Особенности смены дыхания (общехоровое дыхание, по партиям, цепное дыхание). Расстановка цезур в зависимости от музыкальной фразы, смены дыхания, литературного текста и фактуры музыкального произведения.

**Исполнительский план изучаемого произведения.** Определение исполнительского плана на основе раскрытия идейно-художественного содержания изучаемой музыки, музыкально-теоретического и вокально-хорового анализа, а также анализа литературного текста.

## Глава третья

### ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР С ЛИСТА

В практической работе дирижер хора нередко встречается с необходимостью исполнения партитуры на фортепьяно без предварительного разучивания или, как принято говорить, «с листа». В связи с этим приобретение таких навыков становится одной из необходимых задач курса чтения хоровых партитур. В отличие от обычного вида изучения произведения, при чтении с листа основная цель заключается в том, чтобы сыграть с начала до конца неизвестную партитуру и в этом процессе выявить в общих чертах художественное содержание данного музыкального произведения. Естественно, что при подобной игре с листа не всегда можно исполнить все достаточно точно и совершенно, однако цель может считаться достигнутой, если отдельные погрешности не мешают учащемуся выявить главное — содержание хорового сочинения.

В работе над чтением с листа учащийся, естественно, использует те знания и опыт, которые он получает в результате подробного изучения партитур; однако, наряду с этим, здесь имеются и некоторые характерные моменты, приобретающие особое значение именно при этом виде работы.

Приступая к чтению с листа незнакомой партитуры, необходимо до проигрывания внимательно ознакомиться с ней зрительно. При этом надо определить состав хора, основную тональность, размер, темп, характер ритмического рисунка и обратить внимание на особенности хоровой фактуры. Прочитав литературный текст, весьма существенно также наметить границы фраз и определить места

наиболее значительных цезур. Такое предварительное зрительное чтение, занимающее в общей сложности очень мало времени, делает последующую игру партитуры на фортепьяно с листа значительно более осознанной и уверенной, так как внимание учащегося в этом случае сосредоточивается на более важных исполнительских особенностях данного хорового произведения и не отвлекается второстепенными подробностями.

Зрительно знакомясь с хоровой партитурой, прежде всего следует определить, для какого состава хора написано данное произведение и как оно изложено. Обычно такое определение не вызывает затруднений, так как названия хоровых партий обозначаются в начале партитуры. Однако при решении этого вопроса нельзя ограничиваться лишь просмотром первых тактов, ибо нередко вид партитурного изложения и состав исполнителей не остается неизменным на протяжении всего произведения. Кроме того, следует иметь в виду, что иногда встречается запись, при которой наименования хоровых партий в начале партитуры не проставляются. В этом случае расположение различных хоровых партий в скрипичном ключе (партии женского хора и теноров) легко может привести к ошибке при определении типа хора. Например, хоровое произведение, написанное для сопрано, альты и тенора, может быть ошибочно принято за женский хор, так как все партии в данном случае будут нотированы в скрипичном ключе:

III *Andante sostenuto* Вишні - черешні розвиваються Обр. М. Леонтовича

Вишні - че - решні роз - ви - ва - ють - ся, си не о - зе - ро розли - ва - еть - ся,

Подобная ошибка может произойти и при чтении двухстрочного хорового произведения, записанного в скрипичном и басовом ключах, так как таким образом могут быть изложены сочинения как для смешанного, так и для мужского хора. Вопрос о составе хора в подобных случаях тем не менее может быть выяснен и при отсутствии в партитуре обозначения партий. Если возникает сомнение в определении типа хора, записанного в разных ключах

(скрипичном и басовом), то правильное решение может быть найдено при анализе диапазона партий средних голосов. Так, в следующем примере по этому признаку можно безошибочно определить, что произведение написано для смешанного хора, так как высокая тесситура третьего голоса ясно показывает, что это не бас, а тенор. Анализ тесситуры второго голоса таким же образом убеждает нас в том, что это не тенор, а альт:

112 Allegretto

Я пойду ли молоденька

Обр. А. Лядова

Аналогичный анализ приведенного ниже примера приводит нас к выводу, что рассматриваемая партитура написана для мужского состава. Третий голос, написанный в довольно низкой тесситуре,

очевидно, является первым басом, второй же, расположенный более высоко, без сомнения, второй тенор:

113

Ты взойди, солнце красное

Наглядным признаком, позволяющим безошибочно разрешить вопрос о составе хора, является интервал между его смежными партиями, обозначенными в скрипичном и басовом ключах. Если этот интервал по написанию превышает октаву, то есть основание считать, что верхний из данных соседних голосов является тенором, записанным на октаву выше своего фактического звучания. Утверждение это основано на том, что при обычном, естественном расположении голосов расстояние более октавы между средними партиями в хоровой музыке встречается очень редко.

При работе за фортепьяно учащийся обычно довольно часто прерывает чтение нотного текста для того, чтобы посмотреть на положение рук на клавиатуре. Если при подробном изучении партитуры, когда учащийся проигрывает ее несколько раз, это не является особой помехой, то при чтении с листа, где на зрительное прочтение текста и определение способов его исполнения на фортепьяно отводится минимальное количество времени, это может привести к нежелательной задержке движения. Поэтому, читая с листа, следует как можно меньше

смотреть на клавиатуру, сосредоточивая все свое внимание на зрительном чтении незнакомого текста.

Выше мы говорили о том, что необходимо очень тщательно продумывать аппликатуру, широко используя различные аппликатурные приемы, в том числе и передачу отдельных голосов из одной руки в другую. Решение этих вопросов, однако, требует определенного времени, чем в значительной степени ограничивается применение сравнительно сложных приемов при игре с листа. Поэтому в таком случае не следует прибегать к необычным, хотя и совершенным, аппликатурным вариантам; следует применять грамотную, но безусловно простую аппликацию.

Одним из самых необходимых навыков чтения с листа является умение смотреть вперед, то есть способность зрительно читать партитуру несколько впереди ее фактического исполнения на фортепьяно. Преимущество такого вида заключается в том, что учащийся как бы выигрывает некоторое количество времени, необходимое ему для того, чтобы осуществить на фортепьяно по-

лученные зрительные впечатления. Это дает возможность в значительной степени избежать вынужденных остановок. Если же в процессе игры партитуры все же возникает остановка, то не следует прибегать к повторению уже взятого созвучия.

Весь процесс намного упрощается в том случае, если учащийся владеет навыком одновременного чтения партитур как по вертикали, так и по горизонтали. В этом случае даже при первоначальном ознакомлении с партитурой оказывается возможным сразу же проследить линию мелодического развития в произведении, сочетая ее с правильной передачей на фортепьяно гармонических последовательностей.

Выше мы неоднократно обращали внимание учащегося на тесную связь слова и музыки в хоровом сочинении, на необходимость одновременного чтения в нем этих компонентов. Игра партитуры с листа в этом отношении не составляет исключения. Такая одновременность чтения текстов также является здесь необходимым условием, хотя, естественно, представляет здесь большие трудности, чем в подробной работе над партитурой.

Читая с листа, необходимо особое внимание обращать на ритмическую сторону исполнения. Иногда, например, можно допустить некоторую неточность в расположении аккорда или пропуск какого-либо отдельного звука, но нельзя мириться с неровной и неритмичной игрой, разрушающей, по существу, самую идею произведения. Следует также иметь в виду, что недостаточная требовательность к себе в отношении ритмической точности приводит очень часто к привычке играть неряшливо, небрежно.

Весьма желательно играть партитуру в темпе, близком к указанному автором, так как заметное изменение движения может исказить и характер музыки<sup>1</sup>. Если же учащийся не может выдержать необходимый темп и вынужден замедлить движе-

ние, он должен ясно представить себе, какое движение в данном произведении соответствовало бы авторскому замыслу.

Следует указать на значительную пользу, приносимую повторным проигрыванием сочинения (имеется в виду именно исполнение в целом, а не разучивание отдельных мест). Такое повторное чтение обычно позволяет значительно полнее понять прочитанное и совершеннее воспроизвести партитуру на фортепьяно.

Работа над чтением с листа требует систематических занятий в этом направлении с самого начала прохождения курса. Решающее значение здесь приобретает последовательность в выборе образцов для такого чтения по возрастной степени трудности. Слишком сложный текст приносит мало пользы, так как процесс чтения с листа в этом случае превращается в замедленный разбор, а за прочитанным с большим напряжением и ошибками текстом учащийся не видит самого важного — содержания хорового произведения. В начале прохождения курса следует проигрывать без подготовки только легкие одностроочные и двухстроочные партитуры произведений а cappella, рассчитанные на двух-трехголосный женский или детский хоры. Одинаковые ключи и сравнительно небольшой диапазон хоровых партий значительно упрощают задачу. В дальнейшем, однако, необходимо, чтобы чтение с листа сочеталось с теми навыками, которые учащийся получает в процессе систематического, подробного изучения партитур, так как это дает возможность постепенно переходить к чтению трудных по фактуре и сложных по записи партитур.

Учебный материал (партитуры) для начальных занятий по проигрыванию с листа приведен в этой главе. Для дальнейшей работы рекомендуется использовать наиболее простые партитуры из нотных приложений по главам к каждому разделу курса.

<sup>1</sup> Заметим, что выработке правильного ощущения темпа, являющегося важнейшим профессиональным качеством музыканта, особенно в дирижерской специальности, необходимо

уделять такое же внимание, как и воспитанию музыкального слуха.

# Сеяли девушки яровой хмель (Масленичная)

Умеренно скоро

С. 1. Се - я - ли де - вуш - ки я - ро - вой хмель. 1. хмель. Ах, се - я - ли, са -

А. хмель. Ах, се - я - ли, са -

- ди - ли, при - го - ва - ри - ва - ли, ах, се - я - ли, са - ди - ли, при - го - ва - ри - ва - ли.

2. Раста, хмель, по тычинке в день. (2 р.)  
Ах, без тебя хмелюшко не водится. (2 р.)
3. Молодые ребята не женятся. (2 р.)  
Ах, красные девушки замуж нейдут. (2 р.)
4. Вздумала Дуняшенька, замуж пошла. (2 р.)  
Ах, теща для зятя приудобрилася. (2 р.)
5. Пива наварила и пирог испекла (2 р.)  
Ах, соли, муки на четыре рубля. (2 р.)
6. Сахару, изюму на восемь рублей. (2 р.)  
Ах, стал ей пирог во двенадцать рублей. (2 р.)

## Я посею ли млада

Русская народная песня

Обр. М. АНЦЕВА

Умеренно

С. 1. Я по - се - ю ли млада - млада - день - ка цве - ти - ков ма - лень - ко;

А. Я по - се - ю ли млада - млада - день - ка цве - ти - ков ма - лень - ко;

ста - нут цве - ты цве - сти, рас - цве - та - ти, серд - це над - ры - ва - ти.

2. Дождик, дождик, дождик благодатный.  
Ты полей цветочки!  
Солнце, солнце, солнце золотое,  
Распусти листочки!
- 3 Пчелка, пчелка, пчелка-хлопотунья,  
Собери с них пыльцу!  
Ты сплети, сплети из них веночек,  
Красная девица!



## Заповіт

Слова Т. ШЕВЧЕНКО  
Русский перевод Б. Турганова

Муз. народная  
Обр. К. СТЕЦЕНКО  
(1882-1922)

Медленно, напевно

С. I II

1. Как ум-ру я, схо-ро-ни-те вы ме-ня средь по-ля

А. Как ум-ру я.

на У-край-не, серд-цу ми-лой, на степ-ном раз-доль-е.

2. Чтобы нивы золотые,  
Даль Днепра и кручи  
Было видно — было слышно,  
Как ревет ревучий!

} 2 р.

3. Схороните и восстаньте,  
Цепи разорвите  
И проклятой вражьей кровью  
Волю окропите.

} 2 р.

4. И меня в семье великой,  
В мире вольном, новом,  
Не забудьте, помяните  
Добрый, тихим словом.

} 2 р.

## Возле речки, возле мосту

Русская народная песня

Умеренно

С. 1. Воз-ле реч-ки, воз-ле мо-сту, воз-ле реч-ки, воз-ле мо-сту,

А. воз-ле реч-ки, воз-ле мо-сту тра-ва рос-ла, — воз-ле реч-ки, воз-ле мо-сту тра-ва рос-ла.

2. Трава росла шелковая,  
Шелковая, муравая, зеленая.

3. И я в три косы косила,  
И я в три косы косила ради гостя.

4. Ради гостя, ради друга,  
Ради гостя, ради друга дорогого.

# Люблю грозу

Слова Ф. ТЮТЧЕВА

В. РЕБИКОВ  
(1866—1920)

Умеренно

С. 1. Люб-лю гро-зу в на-ча-ле ма-я, ког-да ве-сен-ний пер-вый  
3. С го-ры бе-жит по-ток про-ворный, вле-су не молк-нет пти-чий

гром, как бы рез-вя-ся и иг-ра-я, гро-хо-чет в не-бе го-лу-бом.  
гам, и гам лес-ной и шум на-горный-все вто-рит ве-се-ло гро-мам.

*Fine*

2. Гре-мят рас-ка-ты мо-ло-ды-е, вот дождик брыз-нул, пыль ле-  
тит, по-вис-ли пер-лы дож-де-вы-е, и солн-це ни-вы зо-ло-тит.

*D. C. al Fine*

# Ландыш

М. АНЦЕВ

Andantino

С. 1. Рас-пу-стил-ся лан-дыш неж-ный под гро-мад-но-ю сос-ной,  
А.

и го-лов-кой бе-ло-снеж-ной он це-лу-ет-ся с вес-ной,

и го-лов-кой бе-ло-снеж-ной он це-лу-ет-ся с вес-ной.

2. Обновленный, щеголяет  
Скромным видом он-своим,  
И кокетливо кивает  
На лужке цветкам другим. } 2 p

## Весной

Moderato

Ф. АБТ  
(1819-1885)

С. Ког-да по-ра ве-сен-ня-я рас-пустит-ся кра-со-ю, то ра-дость не под-дель-на-я жи-

А. -ви-тель-но про-длё-т-ся над зем-лё-ю. Ах, ве-ту по-ру ми-лу-ю уж

ка-кой вле-чёт нас

до-ма не си-дит-ся нам, ка-кой-то чуд-ной си-ло-ю вле-чёт нас всё кле-сам, по-лям, где

ды-шит всё от-ра-дой. Где ды-шит всё от-ра-дой.

Где ды-шит всё от-ра-дой.

# Всюду снег

Слова И. БЕЛОУСОВА

Ц. КЮИ, оп. 77  
(1835-1918)

Moderato (♩ = 72)

С. I  
С. II  
А.

Всю-ду снег, кру-гом всё ти-хо; зим-ним сном при-ро-да спит, и сквозь  
туч се-дых и хму-рых тускло сол-ныш-ко гля-дит. П-д мо-им ок-ном, пу-сто-е, птички  
гне-здыш-ко о-дно, но вес-ну, цве-ты и сол-нце мне на-пом-ни-ло о-но.

*ritard.*

# Ах ты, ночь

Русская народная песня

Обр. М. ГЛИНКИ  
(1804-1857)

Умеренно

С.  
А. I  
А. II

1. Ах ты, ночь ли, но-чень-ка! Ах ты, ночь ли бур-на-я! От-че-го ты  
1. Ах ты, ночь ли, но-чень-ка! Ах ты, ночь ли бур-на-я! От-че-  
1. Ах ты, ночь бур-на-я!

с ве-че-ра до глу-бокой пол-но-чи не бли-ста-ешь звез-да-ми,  
-го ты све-че-ра до глу-бокой пол-но-чи не бли-ста-ешь звез-да-ми,

не си-я-ешь ме-ся-цем, все тем-не-ешь туч-ка-ми?

не си-я-ешь ме-ся-цем, все тем-не-ешь туч-ка-ми?

2. И с тобой, знать, ноченька,  
И с тобой, знать, бурная,  
Как со мною, молодцем,  
Грусть-злодейка сведалась.  
Как заляжет лютая  
Там глубоко на сердце,  
Позабудешь радости.

3. Нет, взрыдает, всплечется,  
И безродный молодец  
Протоскует с вечера  
До глубокой полночи,  
Как кукушка серая,  
И в постельку жесткую,  
Как в могилку, кинется.

## Не страшна мне Волга-матушка

Слова А. КОЛЬЦОВА

Русская народная песня

Обр. М. БАЛАКИРЕВА  
(1837-1910)

Умеренно

С. I 1. Не страшна мне доб-ру мо-лод-цу Вол-га-ма-туш-ка ши-

С. II 1. Не страшна мне доб-ру мо-лод-цу Вол-га-ма-туш-ка ши-

А. 1. Не страшна мне доб-ру мо-лод-цу Вол-га-ма-туш-ка ши-

ро-ка-я. Ле-са тём-ны-е дре-му-чи-е, вью-ги зим-ни-е крещенски-е!

ро-ка-я. Ле-са тём-ны-е дре-му-чи-е, вью-ги зим-ни-е крещенски-е!

ро-ка-я. Ле-са тём-ны-е дре-му-чи-е, вью-ги зим-ни-е крещенски-е!

2. Уж как было по темным лесам,  
Пировал я зимы круглые  
По чужим краям, на свой талант  
Погулял я, поохотился.

3. А по Волге моей матушке,  
По родимой, по кормилице  
Вместе с братьями за добычею  
На край света летал соколом.

# Горные вершины

Слова И. В. ГЁТЕ  
Перевод М. Лермонтова

В. РЕБИКОВ  
(1866-1920)

Медленно

С. I *mf*

С. II *mf*

А. I *mf*

А. II *mf*

Гор-ны-е вер-ши-ны спят во тьме ноч-ной, ти-хи-е до-

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

-ли-ны пол-ны све-жей мглой. Не пы-лит до-ро-га, не дро-жат ли-

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

-сты. По-до-жди не-мно-го, от-дох-нёшь и ты.

## Ой, наступила та чорна хмара

Украинская народная песня

Обр. М. ЛЫСЕНКО  
(1842-1912)

Медленно

Т. *p* 1 Ой, на - сту - пи - ла та чор - на хма - ра, став дощ на - кра -

Б. *p*

- пать... Ой, там зби - ра - лась бід - на го - ло - та

1. *dim.* до корч - ми гу - лять, *p*

2. *dim.* до корч - ми гу - лять. *p*

2. Пили горілку, пили й наливку,  
Ще й мед будем п'ять,  
А хто з нас, братці, буде сміятися,  
Того будем бити! } 2 р.
3. Ой, іде богач, ой, іде дукач,  
Насміхається:  
«Ой, за що, за що вража голота  
Напивається?» } 2 р.
4. Ой, беруть дуку за чуб, за руку,  
Третий в шию б'є:  
«Ой, не йди туди, превражий сину,  
Де голота п'є». } 2 р.

## За річкою, за Дунаєм

Українська народна пісня

Moderato

1, 2, 3, 4, 7, 8, 9.

1. За річ - ко - ю,

Обр. М. ЛЕОНТОВИЧА  
(1877-1921)

Т. *mf* за - Ду - на - єм, за річ - ко - ю, за Ду - на - єм

Б. *mf* ко - за - чень - ко ко - нем гра - є. *mf* Гей!

*Fine* 5. „Не я з те - бе ві - но́к із - няв,

Гей!

не я з те - бе ві - но́к із - няв, зня - ла з те - бе о - хо - то́нь - ка.

*Da Capo al Fine*

2. Козаченько конем грає. (2)  
Дівчиноньку підмовляє.
3. «Дайся, дівча, на підмову (2)  
Козакові молодому!»
4. «Бодай козак щастя не мав, (2)  
Що вин з мене вінок ізняв».
5. «Не я з тебе вінок ізняв, (2)  
Зняла з тебе охотонька.

6. Зняла з тебе охотонька, (2)  
Козацька розмовонька».
7. Дівча сина породила, (2)  
Барвіночком обстелила.
8. «Не ідїть, дівки, по калину, (2)  
Не збудить мені дитину.
9. Не рвіть, дівки, барвіночку, (2)  
Бо збудите дитиночку».

## Заповіт

Слова Т. ШЕВЧЕНКО

Муз. народная  
Обр. А. В. АЛЕКСАНДРОВА  
(1884-1946)

Медленно, певуче

Т. *pp* 1. Як ум - ру, то по - хо - вай - те ме - не на мо - ги - лі,

Б. *pp* 1. Як ум - ру,

5\*



се-ред сте-пу ши-ро-ко-го на Вкра-ї-ні ми-лій.

2. Щоб лани широкополі,  
І Дніпро, і кручі  
Було видно, було чути,  
Як реве ревучий.

} 2 р.

3 Поховайте, та вставайте,  
Кайдани порвіте  
І вражою злою кров'ю  
Волю окропіте!

} 2 р.

4. І мене в сім'ї великій,  
В сім'ї вольній, новій  
Не забудьте пом'янути  
Не злим, тихим словом! } 2 р.

## Вейся, вейся, капустака

Русская народная песня

Скоро

Обр. В. М. ОРЛОВА  
(1856-1907)

Т. Вей-ся, вей-ся, ка-пуст-ка! Вей-ся, вей-ся, бе-ла-я! Как мне, ка-пуст-ке, не вить-ся, бе-ло-ю, бе-ло-ю не ло-мись-ся! Ве-чор на ка-пуст-ку, ве-чор на бе-лу-ю си-лен дож-дик

Б. Вей-ся, вей-ся, ка-пуст-ка! Вей-ся, вей-ся, бе-ла-я! Как мне, ка-пуст-ке, не вить-ся, бе-ло-ю, бе-ло-ю не ло-мись-ся! Ве-чор на ка-пуст-ку, ве-чор на бе-лу-ю си-лен дож-дик

Т. -пуст-ке, не вить-ся, бе-ло-ю, бе-ло-ю не ло-мись-ся! Ве-чор на ка-пуст-ку, ве-чор на бе-лу-ю си-лен дож-дик

Б. -пуст-ке, не вить-ся, бе-ло-ю, бе-ло-ю не ло-мись-ся! Ве-чор на ка-пуст-ку, ве-чор на бе-лу-ю си-лен дож-дик

Т. -пуст-ку, ве-чор на бе-лу-ю си-лен дож-дик

Б. -пуст-ку, ве-чор на бе-лу-ю си-лен дож-дик

про - лял, ча - стый по - ли - ва - ет, ка - пуст - ку до -

*ere seen*

Ма - ет, па - рень с де - ви - цей гу - ля - ет. Те - га гу - си до - мой!

*do f p*

Медленнее

Конец

Те - га се - ры - е до - мой! До - мой гу - си не и - дут, до - мой се - ры не пой - дут!

И са - ма гусь - кам, са - ма бе - лень - ким гусь - кам се - рень - ким.

в амедля

От знака § до слова „Конец“

## Песня о молодом кузнеце<sup>1)</sup>

Слова П. ЕРШОВА

А. АЛЯБЬЕВ  
(1787-1851)

Allegro

Т. I II

Б.

1. Вдоль по у - ли - це ши - ро - кой мо - ло - дой куз - нец и - дёт,  
2. Со - ло - вьём сло - во рас - ка - тит, дро - бью речь он по - ве - дёт,

*fp*

<sup>1)</sup> В оригинале название: «Песнь старика Луки»

*fp*

Тук,

о х, и - дёт куз - нец, и - дёт! Пе - сн и с по - сви - стом по - ёт!  
о х, речь дро - бью по - ве - дёт! Слов - но мё - ду под - не - сёт!

Тук, в де-сять рук, *ff*

Тук, тук, при - у - да - рим, брат - цы, вдруг! *p* Тук,

в де-сять рук, при у - да - рим, брат - цы, вдруг! Тук, тук,

в де-сять рук, *p* *ff*

тук, в де - ся ть рук, при - у - да - рим, брат - цы, вдруг!

при - у - да - рим, брат - цы, вдруг!

3. Полюби, душа Параша,  
Ты лихого молодца,  
Ох, лихого молодца,  
Удалого кузнеца<sup>1</sup>.  
Тук, тук! и т. д.

4. Как полюбишь, разлюбишь,  
Словно солнцем озаришь,  
Словно солнцем озаришь,  
Всех счастливей учинишь<sup>2</sup>.  
Тук, тук! и т. д.

## Венеция ночью

Слова А. ФЕТА

С. ТАНЕЕВ  
(1856-1915)

*Moderato*

Т. I  
II

1. Вспле-ски волн свер-ка-ют яр-ко, у-да-ря-ясь о гра-нит. Дрем-лет  
2. По ка-на-лам по-сре-брён-ным о-про-ки-ну-лись двор-цы, и бле-  
3. Звёзд си-я-ют ми-ри-а-ды, чут-ко в воз-ду-хе ноч-ном по-сре-

Б. I  
II

дрем-лет  
и бле-  
по-сре-

<sup>1</sup> В оригинале: Что в Тобольске молодца  
<sup>2</sup> В оригинале: Словно царством подаришь.  
Ох, уж царством подаришь,  
Енералом учинишь.

и            ца . ри . ца мо . ря  
за        по . зда . лы . е грёб .  
ве        ко . вым у . сну . ли

лев свя.то.го Мар.ка, дрем.лет лев свя.то.го Мар - ка  
 стят вес.лом бес. сон.ным, и бле. стят бес.лом бес. сон - ным  
 брен.ны.е гро. ма.ды, по.сре. брэн.ны.е гро. ма - ды

дрем.лет лев свя.то.го Мар.ка  
 и бле. стят вес.лом бес. сон.ным  
 по сре. брэн.ны.е гро. ма.ды

лев свя.то.го Мар.ка, дрем.лет лев  
 стят вес.лом бес. сон.ным, и бле. стят  
 брен.ны.е гро. ма.ды, ве.ко.вым

СПИТ,  
ЦЫ,  
СНОМ,

и да - ри - ца мо - ря спит,  
за - по - зда - лы е греб - ды,  
ве - ко - вым у - сну - ли сном,

сном, ве-ко - вым у - сну - ли сном, *dimin.* *pp*

и ца - ри-ца мо-ря спит, и ца - ри-ца мо-ря спит.  
за-поз - да-лы. е греб - цы, за-по - зда-лы. е греб - цы.  
ве-ко - вым у - сну-ли сном, ве-ко - вым у - сну-ли сном.

# Весёлый час

Слова А. КОЛЬЦОВА

С. ТАХЕЕВ  
(1856-1915)

**Allegro**

Allegro

Т. I  
II

Б. I  
II

1. Дай - те бо - ка - лы! Дай - те ви - на!

Ра - дость-мгно - ве - нье. Пей - те до дна! Гром - ки - е

пе - снi гря - нем, дру - зья! Пусть нас ве - сё - лых, нас ве - сё - лых, нас ве - сё - лых, нас ве - сё - лых

Пусть нас ве - сё - лых

- сё - лых ви - дит за - ря. Пусть нас ве - сё - лых ви - дит за - ря!

- сё - лых

ви - дит за - ря.

Ныне пируем —  
Юность на час —  
Нынче веселье,  
Радость у нас,  
Завтра что будет —  
Знаю ль, друзья!  
Пусть нас веселых  
Видит заря!

} 2 p.

Шумно, разгульно,  
Пойте, друзья!  
Лейте в бокалы  
Больше вина!  
Ну-те ж, все разом  
Выпьем до дна!  
Пусть нас веселых  
Видит заря!

} 2 p.

## Казак

Слова В. БЕНДИКТОВА

Lento

С. МОИЮШКО

(1819-1872)

Т. I  
II

Б. I  
II

1. Я - вор, сто - я меж ска - ла - ми, скор - нем про - па - да - ет, на чужой ка -

зак сто - рон - ке ю - ный у - ми - ра - ет; и сво - ю под - руж - ку Лю - бу,

Più lento

про - сит он, сте - на - я: „Весть дай ма - туш - ке о сы - не, пусть спе - шит род -

- на - я, весть дай ма - туш - ке о сы - не, пусть спе - шит род - на - я.

2. Мать в отчаянье примчалась,  
Злой убита вестью!  
«Схорони меня, родная, —  
Говорит он, — с честью!  
Всем скажи: не стало сына!  
Смерть кончает тайны,  
Пусть несчастного помянут  
Казачи Украины». } 2 p.

## Липа

Ф. ШУБЕРТ  
(1797-1828)

**Moderato**

Т. I II

Б. I II

Вот ли - па близ ко - лод - ца, ска - мья под ней сто - ит, как  
сла - ко здесь я гре - зил! Ка - кой зна - ко - мый вид. Тво -  
ю ко - ру я пор - тил но - жом, за мно - го лет ве - рял те - бе, ста -  
ко - ру те - бе  
руш - ка, за - вет - ных букв сек - рет, за - вет - ных букв сек - рет.

*riten.*

## На юге

Русский перевод А.ЕФРЕМЕНКОВА

Ф. МЕНДЕЛЬСОН, op. 120 №3  
(1809-1847)

Andante

Т. I II

Б. I II

1. В не - бе си - нем кро - ны пи - ний за - пах смол стру -

- ят, вздо хи вет - ра в мо - ре свет - лом

- ны зы - бят, гладь вол - ны зы - бят.

гладь вол - ны зы - бят, гладь вол - ны зы - бят.

2. Вдруг, волнун тишь немую,  
Чья-то песнь звучит,  
И, взлетая, в даях тая,  
В лад с волной кипит. (2 p.)

3. Юг прекрасный, дашь ли ясный  
Ты душе покой?  
Дашь ли сладость, все, что радость  
Нам несет с собой? (2 p.)

## СМЕШАННЫЕ ХОРЫ

# Привет весне

Р. ШУМАН  
(1810-1856)

## Moderato

**Moderato**

С. А. Т. Б.

1. Вес - на! Те - бе при - вет не - сём, ми - ла - я ты гость - я! Те -

- бе от всей ду - ши по - ём: „ми - ла - я ты гость - я!“ Сла - вим, сла - вим

твой при - ход, сла - вим мы зем - ной. кра - сы вос - ход, кра - сы вос - ход.

Р. ШУМАН  
(1810-1856)

2. Ты столько благ земле даришь,  
Милая ты гостыя!  
И радость, счастье нам сулишь,  
Милая ты гостыя!  
Как прелестна ты, весна!  
Упоительна твоя краса,  
Твоя краса.

# Моя страна

Слова Л. КОЙДУЛА

Г. ЭРНЕСАКС

## Проникновенно

Проникновенно  
*tr cresc.*

С. А.

1. Мо-я стра-на, отчи-зна мать, вся жизнь в те-бе од-ной. Ка-кое сча-стье

*tr cresc.*

Т. Б.

*mf*

*f*





2. О край мой, свет души моей,  
 Забыть тебя нет сил,  
 Хотя бы тысячу смертей  
 Мне грозный враг сулил... } 2 p.  
 Но, нет, не сдамся я врагу —  
 Тебя я в сердце сберегу.  
 Тебя я в сердце сберегу.  
 О край родной, мой край родной!

3. Моя страна, отчизна мать!  
 Забывшись вечным сном,  
 Смогу я мирно отдыхать  
 Лишь здесь, в краю родном... } 2 p.  
 Лишь здесь, среди родных гробниц,  
 Я мир найду под пенье птиц.  
 Я мир найду под пенье птиц.  
 О край родной, мой край родной.

# Дорогая Мари

Эстонская народная песня

Обр. Ю. КАППЕЛЯ

Нежно

С. А.

1. Да - ле - ко жи - вёшь ты, Ма - ри, ва - си - лёк мо - ей ду - ши...

Т. Б.

Час - то ты взды - ха - ешь, Ма - ри, час - то слё - зы льёшь в ти - ши.

По - тер - пи, цве - то - чек мой, ско - ро бу - дешь ты со мной.

2. Далеко живёшь ты, Мари,  
Из другого ты села...  
Все же Мари, только Мари,  
Мне желанна и мила!  
Потерпи, цветочек мой,  
Скоро будешь ты со мной!
3. В счастье верит тот, кто любит!  
Пусть рекой текут года.  
Час любви для нас наступит,  
Чтоб остаться навсегда!  
Потерпи, цветочек мой,  
Скоро будешь ты со мной!

# В сыром бору тропина

Русская народная песня

Обр. М. АНЦЕВА

Умеренно

В сы-ром бо-ру тро-пи - на, в сы-ром бо-ру тро-пи - на, тро - пи - на,

С. А. Ой, *mf*

Т. *mf*

Б. тро - пи -

тро - пи - на, в сы-ром бо-ру тро - пи - на. *mf* По той тро - пе гал - ка шла,

Ой!

- на,

по той тро - пе гал - ка шла, Ой! гал - ка шла, гал - ка шла, по той тро - пе

Ой!

*mf*

гал - ка шла.

За га - ли-цей со - ко - лик, за га - ли-цей со - ко - лик,

*mf* со - ко - лик, со - ко - лик, *p* за га - ли - цей со - ко - лик.

*mf* со - ко - лик *p*

# Посеяли девки лён

(Хороводная)

Обр. А. ПАЩЕНКО

Не быстро

С. А. Т. Б.

1. По-се-я-ли дев-ки лён, по-се-я-ли дев-ки лён. Ла-до, ла-до,

дев-ки лён, ла-до, ла-до, дев-ки лён. 2. По-се-я-ли, по-ло-ли, по-се-я-ли,

Ла-до, ла-до, по-ло-ли. Ла-до, ла-до, по-ло-ли.

по-ло-ли.

3. Бѣлы руки кололи,  
Ладо, ладо, кололи.
4. Во этот ли, во лесок,  
Ладо, ладо, во лесок,
5. Повадился паренек,  
Ладо, ладо, паренек.
6. Иванушка-щеголек,  
Ладо, ладо, щеголек.
7. Леночек весь испрimal,  
Ладо, ладо, испрimal.

8. В Дунай-реку побросал  
Ладо, ладо, побросал.
9. Дунай-река не примат,  
Ладо, ладо, не примат.
10. Ко бережку прибават,  
Ладо, ладо, прибават.
11. Ко бережку ко юрку,  
Ладо, ладо, ко юрку.
12. Ко красному бережку,  
Ладо, ладо, бережку.

## Светит светел месяц

Русская народная песня

Обр. А. СВЕШНИКОВА

Умеренно *mf*

С. А.

1. Све - тит све - тел ме - сяц вы - со - ко, не низ - ко,  
 2. Вы - со - ко, не низ - ко, да - ле - ко, не близ - ко,  
 3. Как во чис - том по - ле, дев - ка про - со по - лет,  
 4. Дев - ка про - со по - лет, бе - лы ру - ки ко - лет,  
 7. Чтоб про - со по - ло - ла, а рук не ко - ло - ла,

С. А. 5

*p*

вы - со - ко, не низ - ко, вы - со - ко, не низ - ко.  
 да - ле - ко, не близ - ко, да - ле - ко, не близ - ко.  
 дев - ка про - со по - лет, дев - ка про - со по - лет.  
 бе - лы ру - ки ко - лет, бе - лы ру - ки ко - лет.  
 а рук не ко ло - ла, а рук не ко ло - ла.

Т. *p*

Б. *p*

Припев. 10

*f*

То - ли, сё - ли, то - то, лю - шень - ки мо - и, то - то, лю - ли, то - то, лю - ли, лю - ли,

15

то - то, лю - шень - ки мо - и.

*f*

5. Жал - ко мне де - ви - цы, снял бы ру - ка -  
 6. Снял бы ру - ка - ви - цы, по - да - рил де -

Конец

5. Снял бы ру - ка - ви - цы.  
 6. По - да - рил де - ви - це.

- ви - цы, снял бы ру - ка - ви - цы, снял бы ру - ка - ви - цы.  
 - ви - це, по - да - рил де - ви - це, по - да - рил де - ви - це.

## Черный и белый

### Негритянская песня

Русский текст С. БОЛОТИНА и Т. СИКОРСКОЙ

Обр. А. НОВИКОВА

Умеренно, ритмично

С. 1. С на - ми ша - гай и негр и бе - лый, с на - ми ша - гай на под - виг сме - лый.

А.

Т. 2. Белый и негр, вы бра - тья о - ба, белый и негр, до - воль - но зло - бы.

Б.

С на-ми ша-гай за на-ше де-ло, негр и белый-мы все, все за мир!

Белый и негр бо-ри-тесь, что бы вэ-том ми-ре был проч-ный мир!

Принес.

Мы зна - ем, не по - может молч - ба, мир даст нам толь - ко на - ша борь - ба.

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

В нашей власти всей планеты судьба. Все народы земли за мир! Все за мир, за мир!

## Глава четвертая

# ИГРА ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ НА ФОРТЕПЬЯНО В УСЛОВИЯХ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ С ХОРОМ

Игра партитуры на фортепьяно необходима не только при изучении произведения, она может оказать значительную помощь и в период репетиционной работы с хором. Как известно, такие репетиции большей частью проводятся с инструментом, что позволяет значительно ускорить процесс разучивания произведения. В этом случае наиболее часто используется фортепьяно, значительно реже — скрипка или фисгармония. В народных хорах обычно прибегают к помощи баяна.

Дирижер обязан всегда бережно относиться к голосам хористов и особенно помнить об этом в период разучивания произведения. Для того, чтобы произведение было выучено с наименьшей затратой вокальных средств исполнителей, в репетиционной работе следует широко пользоваться методом показа и объяснения. В этом отношении игра партитуры на фортепьяно приобретает большое значение. Вместо многократного повторения хором отдельных сложных эпизодов нередко бывает достаточно сыграть их на фортепьяно. Одновременно дирижер делает устные замечания, показывает особенности исполнения голосом, помогая тем самым коллективу лучше разобраться в отдельных партиях изучаемого произведения.

Выдающийся хоровой деятель профессор Г. Дмитриевский, касаясь этого вопроса, писал: «...нужно помнить, что у каждого хорового певца, помимо голоса, имеется музыкальный слух, музыкальная память, любовь к музыке и творческая инициатива, которые могут и должны сыграть большую роль в репетиционной работе, поэтому следует максимально экономить голосовые средства певцов, больше наигрывать, напевать, объяснять. Уже

одно это поможет обеспечить минимум той культуры в хоровых занятиях, которой так часто недостает в хоровой работе»<sup>1</sup>.

Проведение репетиции нередко строится так, что игра хоровой партитуры поручается при этом специально приглашенному концертмейстеру. Практика, однако, показала, что это целесообразно лишь на заключительном этапе работы над хоровым произведением с инструментальным сопровождением — на последних занятиях или непосредственно перед оркестровой репетицией. В процессе же разучивания и особенно первоначального ознакомления хора с новым произведением (а саррелла или с сопровождением) наиболее эффективными оказываются репетиции, на которых партитуру играет сам дирижер. При этом весь процесс работы становится более собранным и целенаправленным, так как, поддерживая на фортепьяно пение хора (или отдельных партий), дирижер может применять именно те способы игры партитуры, которые в данный момент являются наиболее целесообразными и необходимыми<sup>2</sup>.

Управление коллективом, вслушивание в его звучание и одновременное исполнение партитуры на фортепьяно представляют собой сложную задачу, требующую специальной подготовки и определенных практических навыков. Хорошие результаты при этом, естественно, могут быть достигнуты лишь в том случае, когда каждой из указанных частных задач дирижер владеет совершенно свободно. Чтобы сопровождать пение хора игрой партитуры на фортепьяно, требуются прежде всего определенные навыки ансамблевой игры. Развитию этих навыков в значительной степени способствует

<sup>1</sup> Г. А. Дмитриевский. Хороведение и управление хором. Музгиз, М., 1948, стр. 105.

<sup>2</sup> Такая система проведения хоровых репетиций, когда партитуру на фортепьяно играет сам дирижер, повседневно практикуется в студенческих хорах консерваторий и музы-

кальных училищ и многочисленных хоровых коллективах художественной самодеятельности. По этому же образцу проводится репетиция в ведущих профессиональных коллективах нашей страны — в Государственном хоре русской песни, Ленинградской академической капелле им. М. И. Глинки и в других.

игра в четыре руки на уроках фортепьяно и особенно исполнение хоровых партитур в четыре руки или на двух фортепьяно при прохождении курса чтения хоровых партитур. Очень много в этом отношении дает учащемуся также аккомпанирование певцам или небольшому вокальному ансамблю (два, три исполнителя), позволяющее практически познакомиться с характерными особенностями вокального звучания. Особенно большую пользу приносит учащемуся игра партитуры во время пения хора. Именно здесь, в условиях ансамблевого вокального исполнения, можно быстро овладеть необходимыми навыками игры, научиться играть партитуру «по-хоровому», в то же время слушая и контролируя пение хора.

Приступая к разучиванию нового произведения, дирижер обычно проигрывает партитуру на фортепьяно. Это дает певцам общее представление о произведении, создает необходимое настроение и заинтересовывает коллектив в дальнейшей работе. Во время такого первого знакомства дирижер, кроме того, знакомит коллектив хора с исполнительским планом данного произведения. Выдающийся хоровой дирижер Н. М. Данилин справедливо говорит: «Как дирижер играет партитуру, так будет петь и хор под его управлением»<sup>1</sup>. Эти слова учащийся должен всегда помнить, играя партитуру перед хором. Сказанным определяются и требования, предъявляемые к исполнению партитуры перед хором, включающиеся в первую очередь, в ясном и ярком донесении до слушателя содержания показываемого сочинения. Подобное исполнение, таким образом, является необходимым и важным моментом в репетиционной работе.

Разучивая новое произведение с хором, дирижер обычно и во время хорового звучания играет партитуру на фортепьяно. Коллектив, слушая такое исполнение, не только увереннее интонирует (что само по себе является важным моментом), но и значительно скорее усваивает незнакомую музыку. Следовательно, игра партитуры на фортепьяно одновременно с пением хора заметно помогает певцам при разучивании музыкального произведения.

В начале работы, когда участники хора только еще знакомятся с музыкальным текстом по хоровым партиям, они не в состоянии достаточно внимательно следить за дирижерским жестом. Тем большее значение на этом этапе работы приобретает исполнение партитуры на фортепьяно, объединяющее коллектив в ритмическом и темповом отношении. Дирижер должен уметь отразить в инструментальном звучании особенности хорового изложения данного произведения: проведение тематического материала в партиях хора, вступления различных голосов, цезуры в связи со сменой дыхания и произношения текста и т. д. Особенное внимание при этом следует обращать на устойчивость темпа и ритмичность игры.

Если хоровое сочинение написано с сопровождением, дирижер должен хорошо ознакомить хор с партией аккомпанемента и остановиться на самостоятельных эпизодах. По мере того, как хоровая часть партитуры осваивается исполнителями, сле-

дует обратить их внимание на мелодические, гармонические, ритмические и другие особенности в изложении сопровождения. Дирижеру в этих случаях приходится играть не только раздельно хоровой и инструментальный разделы партитуры, но и объединять их в своеобразном «переложении», в котором он собирает самые важные и существенные элементы всего произведения. Такое переложение дает возможность хоровому коллективу получить ясное представление о сочинении в целом и о взаимосвязи всех его элементов (см. главу «Игра хоровых партитур с инструментальным сопровождением» во II части пособия).

В процессе репетиционной работы основная роль дирижера заключается в активном управлении исполнением хора. Он должен во время показывать вступления отдельных партий хора, снятие звука и смену дыхания, а также характер звуковедения и особенности нюансировки. Все это требует ясного дирижерского жеста. Сочетание управления хором и одновременного исполнения на фортепьяно приводит к необходимости исполнения партитуры одной рукой (вторая рука в этом случае целиком принимает на себя дирижерские функции). Такое исполнение, чрезвычайно распространенное в репетиционной практике с хором, требует определенных навыков, поэтому при прохождении курса чтения партитур учащийся должен получить соответствующую подготовку в этом направлении, приучаясь совмещать игру партитуры с дирижированием.

Необходимость некоторых изменений текста при игре партитуры одной рукой не должна смущать учащегося, так как цель подобной игры заключается прежде всего в том, чтобы способствовать разучиванию произведения с хором во время репетиции. Далеко не всегда необходимо играть партитуру полностью. Нередко наиболее полезным оказывается играть только те партии, с которыми в данный момент ведется работа. Таким образом, выбор тех или иных способов игры партитуры одной рукой на репетиции определяется характером задач, которые дирижер ставит в данный момент перед хором, и зависит от сложности изучаемого произведения, а также от степени вокальной и теоретической подготовки участников хора. Поэтому основное внимание в учебной работе должно быть обращено на нахождение различных приемов одноручного исполнения партитуры.

В процессе хоровой репетиции дирижеру нередко приходится менять функции рук. Иногда удобнее дирижировать правой рукой, а играть партитуру левой; бывают и обратные случаи. Естественно поэтому, что во время подготовительной учебной работы, в обстановке классных занятий по чтению партитур, полезно упражняться в исполнении хоровой музыки как левой, так и правой рукой.

Играя партитуру одной рукой, учащийся иногда настолько сосредоточивает все свое внимание на фортепьянном исполнении, что волевое дирижирование подменяется формальным тактированием. Нетрудно понять, что в условиях хоровой репетиции такое тактирование едва ли принесет пользу хору. Нужно стремиться к тому, чтобы при одновремен-

<sup>1</sup> Цитируем по «Хрестоматии по чтению хоровых партитур» под редакцией К. Птицы. Музгиз, М., 1952, стр. 7.



ном дирижировании и игре партитуры на фортепьяно дирижерский жест был бы во всех случаях ясным и энергичным, и ведущим началом всегда оставалось бы именно дирижирование. Плохо, если учащийся будет дирижировать в зависимости от исполнения на инструменте; наоборот, естественно и закономерно, если все оттенки игры партитуры будут определяться указанием руки дирижера.

#### Приемы исполнения партитур одной рукой.

Исполнение партитур одной рукой следует начинать с произведений, написанных для женского или детского хора, так как сравнительно небольшой диапазон позволяет большей частью легко объединить в одну руку всю партитуру. Однако встречаются и такие женские хоры, в которых это затруднительно из-за широкого расположения голосов. Исполнение одной рукой партитур произведений для мужского однородного хора оказывается более трудным, так как при большом диапазоне теноровой и басовой партий расстояние между крайними голосами становится нередко очень широким. Партитуры для смешанного хора в этом смысле еще сложнее, и полностью сыграть их одной рукой не-

возможно. Поэтому при необходимости охвата всех голосов партитуры одной рукой приходится естественно, значительно менять оригинальное изложение.

Ниже мы познакомимся с некоторыми приемами, облегчающими игру партитур однородных хоров, а также рассмотрим и возможные варианты подобного исполнения смешанных партитур.

На практике наиболее часто встречаются затруднения при таком изложении, когда нижний голос далеко отстоит от других партий, и поэтому сыграть одновременно все звуки хорового аккорда невозможно. В этом случае нижний голос партитуры следует играть в виде короткого форшлага, а затем переносить руку для одновременного исполнения остальных партий. Прибегать к приему арпеджирования аккорда не следует, так как такой вид исполнения не характерен для хорового звучания. Звук, взятый в виде форшлага, следует поддержать педалью, что будет способствовать лучшему совмещению его с другими голосами партитуры.

**Лён зеленой**

Обр. Вл. Соколова

114 Медленно Быстро

С. Ты у - дай - ся, мой беленький ле - нок.

А.

Играть одной рукой

В рассмотренном примере указанным способом исполняется один голос. В практике чтения партитур встречаются и случаи, когда, в связи с широким расположением голосов, появляется необходимость играть форшлагом одновременно два

голоса. Обращение к такому приему оказывается, например, неизбежным при исполнении следующего отрывка из хора Ф. Мендельсона «На юге», написанного для мужского состава:

**На юге**

Ф. Мендельсон

[Andante]

115 глядь вол - ны глядь вол - ны зы - бит

Т.

Б.

Играть одной рукой

В следующем примере, при точном исполнении партитуры, к приему игры форшлагом пришлось бы прибегать в каждом аккорде. Такой прием нарушил бы естественную связь звуков в верхних, мелодически более важных, голосах партитуры. В связи с тем, что в партии второго баса на протяжении всего отрывка повторяется лишь звук *ля-бемоль*, здесь целесообразно играть только одну

восьмую на сильной доле такта, опустив все последующие повторяющиеся звуки. Не нарушая по существу органичный пункт, мы можем таким образом свободно сыграть все остальные голоса партитуры. Заметим, что исполнение с форшлагом нескольких аккордов подряд вообще нежелательно, так как это не только усложняет игру, но и нарушает связь звуков в верхних голосах партитуры.

**Послание в Сибирь**

Слова А. Пушкина 116 [Умеренно] Р. Глиэр

Лю-бовь и дру-жест-во до вас дой-дут сквозь мрач-ны-е за-тво-ры,

Играть одной рукой

Отдельные голоса партитуры, в случае исполнения их одной рукой, могут быть сыграны октавой выше. Так, в следующем отрывке из русской народной песни «Лучинушка» в обработке А. Рубца рациональнее и удобнее перенести на

октаву вверх альттовую партию в последнем такте. При подобных изменениях голосоведения необходимо всегда хорошо представлять себе характер звучания голосов в оригинальной тесситуре.

**Лучинушка**

117 Обр. А. Рубца

вам не-ко-го ждать.

Играть одной рукой

В зависимости от вида хорового изложения и проведения в партиях хора основного тематического материала, отдельные голоса при исполнении одной рукой могут быть перенесены и на октаву вниз. Так, в следующем далее небольшом от-

рывке из произведения П. Чайковского «Вечер» партию первого тенора (десятый такт) лучше сыграть октавой ниже, чтобы не нарушать поступенного движения басового голоса:

## Вечер

П. Чайковский

118 [Andante con moto]

Т. I *p* И со скошенных лу-гов а-ро-матом наве-ва-ет, а-ро-ма-том,

Т. II *mf* А ро-ма-том на ве-ва-ет.

Б. *f* И со ско-шен-ных лу-гов а-ро-матом наве-ва-ет.

Играть одной рукой

Перемещая нижний голос на октаву вверх, можно также частично опускать средние голоса партитуры. Так, в следующем примере, в целях сохранения мелодического движения

первых сопрано, при игре альтовой партии октавой выше можно во втором такте частично опустить партию вторых сопрано:

## Ночевала тучка золотая

Н. Римский-Корсаков

Слова М. Лермонтова

119 [Moderato]

С. I На гру-ди у-тё-са, на гру-ди у-тё-са-ве-ли-ка-на,

С. II На гру-ди у-тё-са-ве-ли-ка-на,

А.

Играть одной рукой

В процессе исполнения одной рукой партитур хоровых произведений гармонической фактуры, написанных для смешанного состава хора, оказывается необходимым широкое расположение заменить тесным. Подобное изменение

существенным образом нарушает голосоведение в средних голосах партитуры, тем не менее такой вариант исполнения вполне допустим, так как при этом сохраняется основная мелодия и гармоническая основа (нижний голос партитуры):

## Вечерняя песня

В. Моцарт

120 Медленно

С. *p* Ве-чер-ний час нас-тал от-рад-ный,

А. *mf*

Т. *p*

Б. *mf*

Играть одной рукой

Принцип одноручной игры многоголосных хоровых произведений гармонической фактуры остается тем же самым: исполнение основной мелодии в оригинальной тесситуре с частичными пропусками средних голосов и обязательным сохранением баса (в той тесситуре, в которой представляется удобным его сыграть):

### Ноктюрн

из музыки и поэмы „Бахчисарайский фонтан“

Слова А. Пушкина

А. Аренский

121 *Moderato assai*

С. *mf*

А. *mf*

Т. *mf*

Б. *mf*

В ти - ши га - ре - мов бе - во - па - сных,

В ти - ши га - ре - мов бе - во - па - сных,

Играть одной рукой

При исполнении партитур, в которых основной тематический материал проходит в средних голосах, верхний или нижний голос могут быть перенесены на октаву вверх или вниз, а иногда — частично опущены. В следующем примере основная

мелодия звучит в басовой партии на фоне гармонического сопровождения других партий хора. Здесь, естественно, необходимо прежде всего сыграть басовый голос. Партия сопрано в данном случае может быть опущена:

Слова В. Соллогуба

### Ризой бледно-голубою

Ц. Кюи

122 *Allegretto* ( $\text{♩} = 78$ )

С. *pp*

А. *pp*

Т. *pp*

Б. *p*

Ризой бледно-голубою твердь ло-жит - ся над зем-лё - ю, твердь ло-жит-ся, твердь ложится

Ри - зой бледно-голу - бо - ю твердь ло-жит - ся над зем - лё - ю.

Играть одной рукой

Исполняя сочинение подголосочной фактуры, типичной для народнопесенного многоголосия, для большей выпуклости основного тематического материала можно опускать второстепенные голоса партитуры. Так, в следующем примере, наряду

с октавным перемещением басовой и частично теноровой партий и исполнением отдельных звуков в виде короткого форшлага, вполне допустим и пропуск отдельных голосов:

**Та нема гірш нікому** Обр. М. Лисенко

[Спокойно] 123 *росо f*

С. *росо f* Та на ле - ті - ли гу - си з да - ле - ко - го кра - ю,

А. *росо f* на ле - ті - ли гу - си

Т. *росо f*

Б. *росо f*

Играть одной рукой

В произведениях с развитым голосоведением и с элементами полифонии, в первую очередь, конеч-

но, надо играть те хоровые партии, в которых проводится наиболее важный тематический материал:

**Нам звёзды кроткие сияли** Вик. Калинин

Слова А. Плещеева

124 [Неторопливо, с движением] *mf espressivo*

С. *mf* Где ж э-ти но-чи сих си-янь - ем, с бла-го-у-ха-ю-щей кра-сой и воли та-инст.

А. *mf* Где ж э-ти но-чи сих си-янь - ем и воли та-инст.

Т. *mf* Где ж э-ти но-чи, где ж э-ти но-чи сих си-янь ем

Б. *mf* Где ж э-ти но-чи, где ж э-ти но-чи с бла-го-у-ха-ю-щей кра-сой

Где ж э-ти но-чи с воли

Играть одной рукой

Наибольшие трудности возникают при игре одной рукой полифонических произведений. Так как исполнение всех голосов такой партитуры ока-

зывается обычно невозможным, в этих случаях следует показать лишь начало вступлений основ-ной темы или противосложения;

## № 3. Kyrie

Хор из Мессы си минор

И. С. Бах

125 [Alla breve. Moderato]

S. *p* *mf* *mp* *mf* *p*  
 i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son.

A. *p* *mf* *mp* *mp* *dolce*  
 le - i son, Ky - ri - e e - le i - son, Ky -

T. *mf* *mp* *p* *mf* *p*  
 le - i son, Ky - ri - e e - le i son, Ky - ri - e e - le i son,

B. *f* *mp* *mp* *mf* *mp* *mf* *p*  
 son, Ky - ri - e e - le i son, Ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son.

Играть одной рукой

Приведенные выше примеры показывают некоторые способы исполнения партитур различного вида. Разумеется, рассмотренные варианты далеко не исчерпывают всех возможных случаев, встречающихся на практике. В зависимости от типа хорового изложения и относительной значимости партий в проведении мелодического материала, в

каждом произведении могут быть найдены самые различные приемы его исполнения. Чем больше учащийся проявит собственной инициативы в определении тех или иных способов игры, тем совершеннее будет звучать партитура на фортепьяно при воспроизведении одной рукой.

## Глава пятая

# ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ДЕТСКИХ И ЖЕНСКИХ ХОРОВ

В настоящей главе рассматриваются способы чтения партитур детских и женских хоров. Краткие методические замечания, сопутствующие нотным примерам, показывают, как могут видоизменяться приемы игры подобных произведений в зависимости от изложения партитуры.

Приступая к работе над хоровой партитурой, следует прежде всего хорошо разобраться в каждой отдельной партии и уяснить себе ее роль в произведении. После этого необходимо определить соотношение и связь между отдельными голосами партитуры. Только на основе подобного анализа хорового изложения можно перейти к определению наиболее рационального варианта исполнения данной партитуры на фортепьяно.

По мере ознакомления с более сложным репер-

туаром и приобретения необходимых навыков круг вопросов, стоящих перед учащимся при чтении партитур, будет значительно расширяться, однако указанного порядка работы целесообразно придерживаться при изучении любого хорового произведения.

Практические занятия целесообразнее всего начинать с проигрывания партитур для детского и женского хоров, записанных на одной и двух нотных строках. Одинаковые ключи (скрипичные), в которых записываются партии сопрано (в детском хоре дискантов) и альтов, а также простая фактура произведений во многом облегчают чтение и анализ таких партитур. Рассмотрим двухстрочную партитуру двухголосной русской игровой песни «Маки, маки, маковочки»:

### Маки, маковочки

126 Спокойно

С. Маки, маки, маковочки, золотые голубочки, встанем там, так, спросим те про мак.

А.

2. Маки, маки маковочки,  
Золотые верховочки,  
Скажи-ка, Ермак,  
Поспел ли твой мак?

3. Будем пашенку пахать  
Будем маки посеять,  
При долине мак  
Под горою так.

Основная мелодия проводится в партии сопрано, записанной на верхней строке партитуры. Альты (на нижней строке) вторят в терцию основной мелодии. Таким образом, обе партии в мелодическом отношении имеют, примерно, одинаковое значение. Совпадение ритмического рисунка определяет одновременность произношения литературного

текста, а также одновременность смены дыхания. Эта партитура может быть легко сыграна одной рукой, однако, на первоначальном этапе целесообразно исполнять ее все же двумя руками, так как подобное исполнение способствует более ясному выявлению мелодического движения каждого хорового голоса. Распределение рук при этом совер-

шенно очевидно: правой рукой исполняется партия сопрано, левой рукой — альтов. Такты, где оба голоса поют в унисон, следует играть одной правой рукой. Сравнительная равноценность хоровых партий определяет здесь и необходимость исполнения их с одной силой звука.

В данной партитуре применяется штрих *legato*. Естественно поэтому, что тот же способ звуковедения должен иметь место и при воспроизведении ее на фортепьяно. Отсюда вывод — необходимо использовать такую аппликатуру, которая позво-

лит осуществить связное звучание голосов (см. аппликатуру на примере). Границы музыкальных фраз здесь ясно определены текстом. Момент смены дыхания, обозначенный на примере знаком  $\vee$ , должен быть отмечен снятием рук с клавиатуры. Двухголосные произведения подобного типа очень легко сыграть на фортепьяно, так как в этом случае правой и левой рукой исполняется лишь один голос партитуры.

Рассмотрим отрывок из трехголосного детского хора:

### Родимый край

Слова и музыка А. Свешникова

127 Умеренно

Родимый край наш до-ро-гой! Те-бя мы лю-бим всея ду-шой, ты мил для нас сво-ей кра-сой!

Партия сопрано (на верхней строке) разделяется здесь на два самостоятельных голоса — первое и второе сопрано. Основная мелодия, так же, как и в предыдущем примере, проводится у первых сопрано, вторые сопрано вторят первым в терцию, а у альтов излагается нижний голос партитуры. Все три партии одинаковы по ритмическому рисунку и вместе составляют единый динамический ансамбль (все голоса партитуры находятся здесь примерно в одинаковых тесситурных условиях). Поэтому при исполнении данной песни на фортепьяно нужно стремиться к тому, чтобы партии были исполнены ровно по силе звука. Для достижения связного звуковедения (*legato*) следует обратить внимание на выбор аппликатуры в правой руке, где совмещаются два голоса. Так, на сильной доле первого такта (на слове «край») целесообразно применить подмену пальцев в верхнем голосе (5—2), а во втором такте партию вторых сопрано исполнять левой рукой.

В двухстрочном изложении сочинений для двух-

и трехголосного хора мелодическое движение каждой хоровой партии видно совершенно ясно. Менее наглядно оно в тех случаях, когда вся партитура изложена на одной строке (так записываются, главным образом, народные песни и песни советских композиторов). Если при этом на такой строке имеются два голоса, то различное направление штилей все же достаточно ясно показывает разделение голосов (ноты верхнего голоса имеют штили, направленные вверх, а нижний голос — штили, обращенные вниз). Когда же на одной строке записано три или более голосов, объединенных одним направлением штилей, то движение каждого из них становится значительно менее очевидным. Играть такие партитуры следует двумя руками: правой — партию сопрано, левой — партию альтов. Рассмотрим приведенную ниже песню А. Новикова «Ясный месяц», написанную для четырехголосного женского народного хора и изложенную на одной строке:

### Ясный месяц

А. Новиков

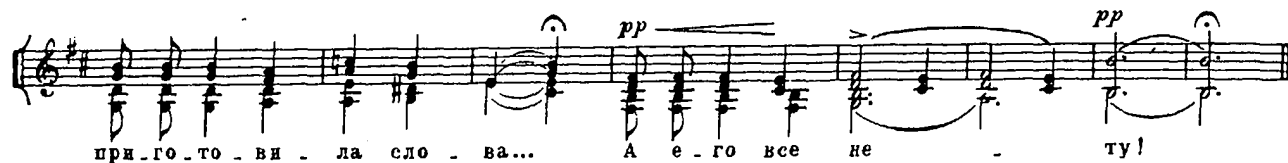
Слова Д. Терещенко

128 Неторопливо, напевно

1. Яс-ный ме-сяц на ре-ке вы-све-тил до-рож-ку. Милый где-то в да-ле-ке.

Скуч-но у о-кош-ка. Я ждала е-го, ждала, чуть не до рас-све-та,





2. Может, с кем-то в час ночной  
Звездочки считает.  
Он ведь парень озорной.  
Кто его не знает.  
В небе звездочка горит,  
Светит как обычно,  
Не роса в траве блестит,  
А слеза девичья!

3. Ясный месяц над рекой  
Спрятался за тучей,  
Потеряла я покой  
От обиды жгучей.  
Я ждала его, ждала,  
Чуть не до рассвета,  
Приготовила слова,  
А его все нету!

Как и в предыдущих примерах, мелодия проходит здесь в верхнем голосе, а все хоровые партии составляют единый динамический ансамбль. Такая запись менее наглядна, чем двухстрочная, поэтому при исполнении партитур подобного вида

прежде всего необходимо разобраться в том, какие голоса относятся к сопрано и какие к альтам.

Рассмотрим теперь произведения, в которых хоровые партии не одинаковы по своему значению:

129 [Умеренно]

**В сыром бору тропина**

С. В сы-ром бо-ру тро-пи-на, в сы-ром бо-ру тро-пи-на,  
А. Ах! тро-пи-на, Ах! тро-пи-на,  
тро-пи-на, тро-пи-на, тро-пи-на, тро-пи-на.  
тро-пи-на, тро-пи-на.

В этой партитуре основная мелодия песни, так же как и в рассмотренных выше примерах, проходит у сопрано (верхняя строка), альты же образуют к ней своеобразный подголосок. Литературный текст песни полностью произносится только в партии сопрано (у альтов имеются лишь отдельные слова). Таким образом, в отличие от предыдущих примеров, второй голос ни по своей мелодической выразительности, ни по значению поэтического текста не может иметь того же значения, что и первый. Поэтому при игре партитур на рояле верхнюю партию, исполняемую правой рукой, следует играть несколько громче нижней, воспроизводимой левой рукой. Моменты дыхания в обоих голосах совпадают, поэтому снимать руки следует одновременно. Аппликатура не вызывает

сомнений. Следует обратить внимание на изменение общепринятых ударений в литературном тексте в связи с ритмом музыки:

В сыро́м бору́ тропи́на — литературный акцент  
В сы́ром бо́ру тропи́на — музыкальный акцент

Подобное перемещение ударений, являющееся характерным стилевым признаком народной песни, должно быть сохранено при исполнении (в данном случае это является своеобразным выражением народного юмора).

В следующей двухголосной партитуре основная тема проводится канонически в двух хоровых партиях. Партия альтов вступает здесь на такт позже с той же мелодией, что и у сопрано:

## Над річкою

130 Помалу

Обр. М. Леонтовича

С. 1. Гей! Над річ - ко - ю бе - реж - ком і - шов чу - мак в ба - тож - ком, -

А. Над річ - ко - ю бе - реж - ком і - шов чу - мак

гей, гей! 3 До - ну до до - му.

3 ба - тож - ком, гей! Гей! 3 До - ну до - до - му, гей!

2. За плечами торбина  
Ще й латана свитина. гей!  
Гей, дочумакувавсь, гей!
3. Постій, чумак, постривай,  
Шляху в людей розпитай, гей!  
Гей, чи не зублудивсь?

4. Мені шляху не питать,  
Прямо степом мандрувать, гей!  
Гей, долю догонять.
5. Пішла доля ярами,  
Зеленими лугами,  
Гей, гей, не вмів шанувать.

Рельефное исполнение этой партитуры возможно лишь при наличии ясного представления о движении самой темы, о ее динамике. Большую помощь здесь может оказать также одновременное прочтение музыкального и литературного текста. Наиболее яркая интонация совпадает со словами «ішов чумак». Следовательно, в партии сопрано необходимо несколько подчеркнуть третий такт, а в партии альтов — четвертый. Этот пример показывает, что при проигрывании партитуры с элементами полифонии особенно большое значение приобретает умение видеть хоровые партии в их взаимосвязи. Во втором и четвертом тактах рассмотренного произведения альтовая партия находится выше партии сопрано, то есть голоса перекрещиваются (в полифонических произведениях такое перекрещивание встречается довольно часто). В этом случае, несмотря на некоторое неудобство, все же целесообразно оставить прежнее распределение рук (партия альтов исполняется

левой рукой, партия сопрано — правой), что обеспечит выпуклость звучания основной мелодии. Естественно, на фортепьяно не может быть того тембрового эффекта при перекрещивании голосов, который бывает при хоровом исполнении этой песни (партия альтов в моментах перекрещивания будет очень красочно выделяться своим тембром на фоне сопранового голоса в низком регистре), однако эта особенность все же должна быть учтена при чтении партитуры.

Подчеркивание мелодии при исполнении двухголосной песни не представляет затруднений, так как в этом случае правой рукой играется только одна хоровая партия. Несколько более трудным является выделение мелодического материала в трехголосном произведении, так как при этом в одной из рук будут сосредоточены два голоса. Таким примером может служить русская народная песня «Родина» в обработке А. Свешникова:

## Родина

131 Медленно

Обр. А. Свешникова

С. I 1. Ви - жу го - ры - ис - по - ди - ны, ви - жу ре - ки и мо - ря.

II

А. *mf*

Оживлённое 10 15

Э - то рус - ски - е кар - ти - ны, э - то рус - ска - я зем - ля.

2. Вижу русское приволье,  
Вижу степи и поля,  
Это русское раздолье,  
Это русская земля.

3. Слышу пенье жаворонка,  
Слышу трели соловья.  
Это русская сторонка,  
Это Родина моя!

Основная мелодия песни сосредоточена в партии первого сопрано. С пятого такта ей начинают сопутствовать подголоски у вторых сопрано и у альтов. В припеве песни, исполняющемся несколько оживлённее, эти подголоски приобретают большее значение и становятся значительно более выразительными интонационно. Поэтому, подчеркивая мелодию припева в партии первого сопрано, необходимо также хорошо прослушать яркую фразу вторых сопрано, а затем подголосок у альтов.

В основном здесь может быть применено естественное распределение рук (первое и второе сопрано — правой рукой, альты — левой). Однако в седьмом, восьмом и десятом тактах в левую руку удобно отнести партии вторых сопрано и альтов, оставив в правой только первые сопрано. Рассмотрим приведенное ниже произведение И. Галкина «Куда б ни шел, ни ехал ты...», написанное для женского или детского хора;

# Слова М. Исаковского Куда б ни шел, ни ехал ты...

И. Галкин

132 Неторопливо

Ку-да б ни шёл, ни ехал ты, но здесь остано- вись... Мо- гиле этой, мо- гиле этой до-ро- гой всем серд-цем покло- нись. Кто б ни был ты, ры- бак, шах- тёр, у- ченый или па- Кто б ни был ты, кто б ни был ты,

15

стух, - на - век за - пом - ни: здесь ле - жит твой луч - ший друг, твой са - мый луч - ший

20

друг! И для те - бя, и для ме - ня он сде - лал все, что мог. Се -

25

бя в бо - ю же по - жа - дел, а Ро - ди - ну се - бя в бо - ю.

Первая часть этого хора носит повествовательный характер, она исполняется спокойно, неторопливо, негромко. Начинается произведение выразительной фразой альтов. Их густое звучание в низком регистре и динамический оттенок *p* придает мелодии скорбный и суровый характер, что хорошо гармонирует с содержанием литературного текста. Ритмические интонации в партии сопрано дополняют основную мелодию и способствуют ее развитию. Со слов «но здесь остановились» мелодическая линия переходит к первым сопрано. Полифоническое изложение сменяется гармоническим, и литературный текст начинает произноситься в хоре одновременно.

Эмоциональный строй оредней части отличается от настроения начала произведения. Движение становится более оживленным, отдельные короткие фразы контрастируют с эпическим началом. Меняется и соотношение хоровых партий — с последней четверти девятого такта мелодия переходит в партию сопрано, в альтовой партии — ритмические интонации. Со слов «навек запомни» начинается большое динамическое нарастание, которое и завершается кульминацией на слове «друг».

Реприза начинается со второй половины девятнадцатого такта повторением первого предложения, в котором мелодическая линия проходит, как и вначале, у альтов. Заканчивается сочинение ярко звучащим мажорным тоническим трезвучием. Мы видим, что мелодическая линия проходит в разных голосах хора. Попеременно в партии альтов и в партии сопрано появляются разделения голосов, однако, на протяжении почти всего хора

выдерживается трехголосие. Лишь в самом конце, на слово «Родину», появляется четырехзвучный аккорд.

Играя партитуру на фортепьяно (правой рукой — партии первых и вторых сопрано, левой — партии первых и вторых альтов), нужно ясно показывать основную мелодическую линию, независимо от того, в какой партии она проводится. При работе над этим произведением рекомендуется проиграть сквозную мелодию, проходящую через всю музыкальную ткань, обращая при этом внимание на моменты ее перехода из одной партии в другую. Исполнять мелодию следует с тем же разделением рук, которое будет иметь место при исполнении всего произведения. Очень полезно также во время игры полной партитуры эту сквозную мелодическую линию пропевать. Читая партитуру, следует особое внимание обратить на литературный текст, от которого во многом зависит фразировка.

Иногда сочинения для детских и женских хоров записываются на трех и даже на четырех строках. При этом каждой хоровой партии при разделениях отводится отдельная нотная строка. На первых шагах обычно возникают трудности, вызванные необходимостью одновременного охвата этих строк. Такие затруднения в процессе работы, однако, скоро исчезают, и учащийся убеждается в преимуществах подобного изложения, дающего возможность нагляднее видеть мелодическое движение каждой хоровой партии. Рассмотрим трехстрочную партитуру русской хороводной народной песни «Во лузях» в обработке А. Лядова:

## Во лугах

Обр. А. Лядова

133 Allegro

C. I

1. Во лу - зях, да во лу - зях, во лу -  
 2. Вы рос - ла, да вы - рос - ла, вы - ра -  
 3. Рас цве - ли, рас - цве - ли, рас - цве -  
 4. Ту тра - ву, да ту - тра - ву, уж я

C. II

A.

зях, во зе лё - ны - их лу - зях, во лу - зях, во зе лё - ны - их лу - зях.  
 ста - ла тра - ва шёл - ко - ва - я, вы - ра - ста - ла тра - ва шёл - ко - ва - я.  
 ли цве - ты ла - зо - ре - вы - е, рас - цве - ли цве - ты ла - зо - ре - вы - е.  
 ту тра - ву вы - ко - шу ко - сой, уж я ту тра - ву вы - ко - шу ко - сой.

Партия сопрано в этой партитуре постоянно делится на первые и вторые, для которых предназначены отдельные нотные строки. Первые сопрано исполняют основную мелодию, вторые — вторят в терцию. У альтов в первых четырех тактах имеется органный пункт на тонике, который далее переходит в своеобразный подголосок. Все три партии находятся в разных тесситурных условиях и составляют единый динамический ансамбль. Лите-

ратурный текст произносится одновременно. Сходную хоровую фактуру мы уже встречали в предыдущих партитурах. Несмотря на иную запись (три строки), принцип исполнения партитуры здесь остается тем же самым: правой рукой играть первое и второе сопрано, левой — альтовый голос.

Рассмотрим партитуру русской народной песни «Лучинушка» в обработке А. Рубца, записанную также на трех нотных строках:

## Лучинушка

Обр. А. Рубца

134 Не скоро, плавно

C. I

1. Лу - чи - на, лу - чи - нуш - ка, бе - рё - зо - ва - я.  
 2. Не яс - но го - ришь, го - ришь, не вспы - хи - ва - ешь?

C. II

A.

бе - рё - зо - ва - я.  
 не вспы - хи - ва - ешь?

5 *p* задерживая

Что же ты, лу - чи - нуш - ка, не яс - но го - ришь?  
 И ли ты, лу - чи - нуш - ка, в пе - чи не бы - ла?

в темпе 10

Лу - чи - нуш - ка не вы - су - ше - на бы - ла?

3. И - ли ты, лу - чи - нуш - ка, не вы - су - ше - на бы - ла?

15 задерживая

И - ли свек - ровь лю - та - я во - дой по - ли - ла?

в темпе 20

4. По - друж - ки, го - лу - буш - ки, ло - жи - те - ся спать,

го - лу - буш - ки,

задерживая

ло - жи - тесь, по - дру - жень - ки, вам не ко - го ждать.

Песня написана для трехголосного женского хора и состоит из четырех куплетов. В первом куплете основная тема целиком проходит в партии первых сопрано (в большей своей части в унисон со вторыми), причем сопровождается самостоятельным подголоском альтов. Распределение рук здесь совершенно очевидно — обе партии сопрано выполняются правой рукой, альтовый голос — левой. Второй куплет представляет собой точное повторение первого. В третьем куплете в альтовой партии звучат первые четыре такта темы, к которой со второго такта присоединяется ее имитация у вторых сопрано. Естественно, при исполнении на

фортепиано следует в первую очередь прослушать мелодию в левой руке, не заглушая ее подголоском вторых сопрано. При перекрещивании голосов в одиннадцатом такте для более ясного выявления движения партий вполне возможно допустить и перекрещивание рук (левая в более высоком регистре, чем правая). В тринадцатом такте тема снова звучит у первых сопрано. Для того, чтобы обеспечить ее наиболее свободное и выразительное исполнение, партии вторых сопрано и альтов здесь можно играть левой рукой, оставив в правой только ведущую мелодию. С пятнадцатого такта распределение рук будет обычным.

Литературный текст произносится во всех хоровых партиях одновременно, что определяет совпадение цезур и моментов смены дыхания и значительно упрощает исполнение на фортепьяно данной партитуры.

Преимущество трехстрочной записи становится очевидным в таких произведениях, где хоровые

голоса имеют более самостоятельное мелодическое развитие. Примером может служить следующий трехголосный хор «А и густо на березе листья» в обработке Н. Римского-Корсакова, в котором каждая партия по-своему выразительна и своеобразна:

### А и густо на берёзе листьё

Обр. Н. Римского - Корсакова

135. Не скоро

С. I. 1. А и гус - то, гус - то на бе - рё - ае листь - ё, э

С. II. А и гус - то на бе -

А. А и гус - то, гус - то на бе -

ой ли, ой лю - ли, на бе - рё - ае листь - ё. 2. Гу - ще - нит.

Для повторения

Для окончания

2. Гуще нету того во ржи п/а/шеницы.  
Ой ли, ой люли, во ржи п/а/шеницы.

3. Господа, бояре, мужики, крестьяне.  
Ой ли, ой люли, мужики, крестьяне.

4. Не могу стояти, колоса держати.  
Ой ли, ой люли, колоса держати.

5. Буюн колос, буюн колос клонит,  
Ой ли, ой люли буюн колос клонит.

Основную тему здесь ведут первые сопрано, однако партии вторых сопрано и альтов также весьма значительны в мелодическом отношении. В связи с подголосочной фактурой, подтекстовка в хоровых голосах этого произведения не везде совпадает, и поэтому смена дыхания оказывается в партиях хора различной.

Играя данную партитуру на фортепьяно и подчеркивая тему у сопрано, следует в то же время достаточно рельефно исполнять и мелодические линии вторых сопрано и альтов. Верхний голос партитуры, в котором проходит основная мелодия произведения, удобно играть правой рукой, партии же второго сопрано и альтов — левой. Подобное распределение рук дает возможность легко выделить основную мелодию произведения, объединение же двух нижних голосов в левой руке не представляет затруднения, так как их ритмический

рисунок совпадает. В девятом такте партитуры имеется перекрещивание голосов (первое и второе сопрано). Для того, чтобы тема прозвучала лучше, ноту *фа* у первых сопрано целесообразно взять в правую руку, несмотря на то, что она оказывается ниже партии второго сопрано.

Значительно реже встречаются партитуры хоровых произведений для детских и женских хоров, изложенные на четырех строках. В случае полифонической фактуры подобная запись выглядит значительно нагляднее, чем в двух- и трехстрочном изложении, так как ритмический рисунок и литературный текст в различных голосах здесь часто не совпадает. Преимущества записи подобного рода ясно видны на следующем примере из хора Р. Глиэра «Из моря смотрит островок», изложенном в полифонической фактуре<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Партитура Р. Глиэра «Из моря смотрит островок» полностью напечатана на стр. 126 настоящего курса





чуть пле - шут вол - ны, де - ревь - я груст - ны как меч - ты,  
 - шут, чуть пле - шут вол - ны, де - ревь - я груст -  
 вол - ны, чуть пле - шут вол - ны  
 вол ны

Мелодические фразы вторых сопрано и первых альтов построены на одних и тех же нотах, однако фраза альтов (в третьем такте) в данном случае будет звучать значительно напряженнее, так как в условиях альтового диапазона она находится в более высокой тесситуре. Естественно поэтому, при игре данного отрывка на фортепьяно эта партия должна быть несколько подчеркнута. Следует также обратить внимание на выдержанный звук в партии первого сопрано во втором и третьем тактах (ми). Затухающий звук инструмента не может обеспечить длительного звучания этой ноты, по-

этому при фортепьянном исполнении партитуры следует выделить эту ноту во втором такте и ясно представить себе непрерывную педаль до четвертого такта. При перекрещивании голосов здесь необходимо хорошо прослушать мелодическую линию, поэтому в третьем такте альтовую тему лучше играть правой рукой. В связи с тем, что подтекстовка здесь различная, смена дыхания в различных партиях не совпадает. Поэтому необходимо следить за снятием рук с клавиатуры в таких моментах смены дыхания в хоровых партиях.

# ДЕТСКИЕ И ЖЕНСКИЕ ХОРЫ

## Травка зеленеет

Слова А. ПЛЕЩЕЕВА

В. РЕБИКОВ  
(1866-1920)

Умеренно

С. I II

А.

Трав - ка зе - ле - не - ет, сол - ныш - ко бле - стит, лас - точ - ка с вес -

- но - ю все - ни к нам ле - тит. Сне - ю солн - це кра - ше,

и вес - на ми - лей. Про - ще - бечь с до - ро - ги нам при - вет ско -

- рей. Дам те - бе я зё - рен, а ты пе - сню спой,

что из стран да - лё - ких при - нес - ла с со - бой.

## Сосна

Слова М. ЛЕРМОНТОВА

М. ИППОЛИТОВ-ИВАНОВ  
(1859-1935)

Умеренно

С. I II

А.

На се - ве - ре ди - ком сто - ит о - ди - но - ко на го - лой вер -

ши - не сос - на и дре - млет ка - ча - ясь, и сне - гом сы - пу - чим о -

де - та, как ри - зой, о - на. И снит - ся ей всё, что в пу - сты - не да -

лё - кой в том кра - е, где соли - ца вос - ход, од - на и груст - на на у -

Медленно

тё - се го - рю - чем пре - крас - на - я паль - ма ра - стёт.

# Задремали волны

Слова К. Р.

М. АНЦЕВ

*Andantino*

C. I  
C. II

За-дре-ма-ли вол-ны, я-сен не-бо-свод, светит ме-сяц

A.

За-дре-ма-ли светит месяц

пол-ный над ла-зу-рю вод. Се-реб-рит-ся мо-ре, тре-пет-но го-рит... Так и

ра-дость го-ре яр-ко о-за-рит, яр-ко о-за-рит, яр-ко о-за-рит.

так и ра-дость го-ре яр-ко о-за-рит,

# Весна

*Allegretto*Ф. МЕНДЕЛЬСОН  
(1809-1847)

1. Уж гром-ко воз-гла-ша-ет вес-на нам свой при-ход. Уж льды о-на ло-

2. По-ток бур-ли-вый мчит-ся, и раз-ли-лась ре-ка, и лег-кой ве-ре-

3. По-крыл-ся луг цве-та-ми, и не-ба даль-чи-ста, во-круг, как и над

ма-ет и дождь и бу-ри шлёт. Рас-сей же груст-ные меч-ты, о серд-це, про-буди-сь и  
ни-цей не-сут-ся об-ла-ка.  
на-ми, си-и-ет кра-со-та.

ты, рас-сей же грусть, рас-сей же грусть. Рас-сей же

груст-ны-е меч-ты. О серд-це, про-бу-дись и ты.

## Весна

Русский текст А. ОВЕРБЕКА

*Allegretto*

В. МОЦАРТ  
Перелож. П. Богданова

С I II  
1. При-ди, о май, и сно-ва пусть ро-зы о-жи-вут. Под шум ручья лес-  
А I II

но-го фи-ал-ки за-цве-тут. Ска-ким бы нас-лаж-день-ем фи-ал-ку я сор-  
нас-лаж-день-  
нас-лаж-день

вал, ска-ким бы у-по-ень-ем по лу-гу я гу-лял.  
-ем,  
ем,

2. Ах, если б роши эти  
Цвели опять пышней.  
Ах, милый май, мы, дети,  
Зовем тебя скорей.

3. Пусть солнце нас балует,  
Фиалка пусть цветет,  
Кукушка пусть кукует,  
И соловей поет.

## Озеро спит

Г. ПФЕЙЛЬ  
(1835-1899 г.)

*Andante*

1 О-зе-ро спит! У молклиптицы, сре-ди тем-не-ю-щей лист-вы дав-но по-гас уж луч ден-  
-ни-цы, и ночь су-лит зла-ты-е сны, и ночь су-лит зла-ты-е сны.  
*pp*

2. Озеро спит! В эфире темном  
Мерцает звезд блестящий хор,  
И к небесам цветочки скромно  
С мольбою обращают взор! (2 раза)

3. Озеро спит! и над землею  
Ночь простирает свой покров...  
Душа мятежная, покоя  
Ты, наконец, дождешься вновь (2 р.)

## Лён зеленой

Русская народная песня

Обр. для детского хора Вл. СОКОЛОВА

*Медленно*

1. Лён зе-ле-ной при го-ре при кру-той! Уж я се-я-ла, се-я-ла ле-  
*pre- seen do*  
*pre- seen do*

...нок. Уж я се. я при. го. ва. ри. ва. ла, чо. бо. та. ми при. ко.

...ла. чи. ва. ла: ты у. дай. ся, мой беленький ле. нок!

Медленно

Быстро

2. Я мочила, мочила ленок,  
Я мочила, приговаривала,  
Чоботами приколачивала:  
— Ты удайся, мой беленький ленок!
3. Я сушила, сушила ленок,  
Я сушила, приговаривала:  
Чоботами приколачивала:  
— Ты удайся, мой беленький ленок!

4. Я трепала, трепала ленок,  
Я трепала, приговаривала,  
Чоботами приколачивала:  
— Ты удайся, мой беленький ленок!
5. Уж я пряла-то, пряла ленок,  
Уж я пряла, приговаривала,  
Чоботами приколачивала:  
— Ты удайся, мой беленький ленок!

## Ах, не одна во поле дороженька

Русская народная песня

Обр. П. БОГДАНОВА

Протяжно

Соло

Хор

с. 1. Ах, не од. на, ах, не од. на, ах, не од. на то

а. Ах, не од. на то

во по. ле до. ро. жень. ка в по. ле про. ле. га. ла.

2. Пролегала частым ельничком,  
Ельничком, березничком она зарастала.

# Во поле, во полюшке

Русская народная песня

Довольно медленно

Обр. В. САДОВНИКОВА

С I II  
А I II

Во по-ле, во по-люш-ке, во по-ле ту-ман.

На ме-ня, на де-вуш-ку, боль-ша-я пе-чаль.

По-е-хал мой ми-ленький, ах, ска-зал: расхо-ро-ша-я, во-ро-чу-ся я сей-ленький, по-е-хал на час, час. Ко-ль не во-ро-тишь-ся, мах-ни пра-вой ру-кой,

сво-ей руч-кой пра-во-ю, шля-пой чёр-но-ю. Во по-ле, во Ай! Ай!

по-люш-ке, ах, ах, ле-жит. Боль-ша-я до-до-рож-ка ле-жит.

-са душ-ка, при-мне друж-ка нет!

при... При мне друж-ка нет!



## Над рекой Днепром

Слова М. ЛЕВАШОВА

С. БЛАГООБРАЗОВ

Спокойно, задумчиво

С. *pp* Над Дне-пром, над Дне-пром, над Дне-пром

А. *mf* Над рекой Днепром, под о-реш-ни-ком, не-вы-со-кий холм

*p* при-го-рю-ни-л-ся, *pp* на хол-ме *mf* за-рос-ла,

*p* а на том хол-ме за-рос-ла тра-вой,

*cresc.* на хол-ме *stringendo e cresc.* кас-ка во-и-на. Бо-га-тырь про-вёл

*cresc.* вся про-би-та-я, Бо-га-тырь про-

здесь не равный бой: он три тан-ка сжёг бро-не-бой-ны-ми,

-вёл здесь не-равный бой: он три тан-ка сжёг бро-не-бой-ны-

*rit molto* под четвёртый танк воин ра-не-ный, сам с грана-та-ми, гордо ри-нул-ся.

-ми, под четвёртый танк воин ра-не-ный,

Темпо I *pp* Накло-ни-л-ся друг, на-кло-ни-л-ся друг, на-кло-ни-л-ся

*p* Над мо-ги-ло-ю, под о-реш-ни-ком, на-кло-ни-л-ся друг,

М. 29668 г.

*Listesso tempo* *cresc.*

друг ис-пы-тан-ный. И це-лу-ет он зем-лю рус-ску-ю, *cresc.*

И це-лу-ет он зем-лю рус-ску-ю,

*rit. molto* *pp* *Largo*

и сто-ит, мол-чит, при-за-ду-мав-шись,

и сто-ит, мол-чит, при-за-ду-мав-шись.

## Нахимовцы

Слова В. БРИЗ

Е. ТИЛИЧЕЕВА

*В среднем темпе* *tr*

С. Сколь-зит по вол-нам си-ним стре-ми-тель-ный вель-бот, у-

А. Сколь-зит по вол-нам си-ним ве-льбот,

шли в про-стор ши-ро-кий на-хи-мов-цы в по-ход. Впе-рéd, вне-

впе-рéd! *усиливая* *mf*

-рéd, вне-рéd, вне-рéd, вне-рéd! Го-тов по-спо-рить вол-на-ми, свет-

Го-тов по-спорить свет.

-ра-ми не-по-кор-ны-ми на-хи-мо-вец-мо-ряк! Пусть солн-це се-ло  
Пусть

в ту-чи, пусть вол-ны вы-ше, кру-че, вста-ют, шу-мят, вста-ют, шу-мят, бе-солн-це се-ло, пусть вол-ны вы-ше, кру-че,  
Пусть вол-ны вы-ше, кру-че,

-гут, бе-гут, бе-гут... Но руль и па-рус бе-лый по-кор-ны во-ле  
Норуль и па-рус белый по-кор-ны

сме-лых, сквозь шторми не-по-го-ду на-хи-мовцы пройдут! Скользит, сколь-во-ле смелых,

зит вельбот, у-шли в по-ход, у-шли, у-шли в по-ход.

## Вечерняя песня

Слова А. ХОМЯКОВА

С. ТАНЕЕВ  
(1856-1915)

Умеренно

С. I  
II

А.

*pp*

Солнце сокрылось, дымят.ся доли.ны,

медлен.но сходят кночлегу ста.да.

Чуть ше.велят.ся лес.ны.е вер.ши.ны,

чуть ше.велят.ся во.да.

*p*

Ветер при.но.сит про.хладу и не.гу, ти.хо.ю сла.вой го.рят не.бе.са,

*pp*

Солнце сокрылось, дымят.ся доли.ны,

ти.хо.ю сла.вой горят не.бе.са. медлен.но сходят

Чуть ше.велят.ся лес.ны.е вер.ши.ны, чуть ше.велят.ся во.да

кночлегу ста.да. Конеч

Бра.тья! О.ста.вим ра.бо.ту днев.ну.ю,

в пе.сне со.льём го.ло.са, в пе.сне со.льём го.ло.са.

D.C.

# Прогорила я тропинку

Слова Т. ШЕВЧЕНКО

Темп польки

В. ГЛАВАЧ  
(1849-1911)

С. I II  
А. I II

1. Прото-ри-ла я тропинку че-рез яр, че-рез яр, че-рез го-ру, мой сердечный,  
2. Про-да-вать-то я но-си-ла ка-ла-чи, ка-ла-чи, про-да-ла и по-лу-чи-ла

на ба-зар, на ба-зар. Я два гро-ша, ох, два гро-ша про-пи-ла, про-пи-ла,  
пи-та-ки, пи-та-ки.

на ко-пей-ку му-зыкан-та на-ня-ла, на-ня-ла. Ты сы-грай-ка мне на дуд-ке  
ты сы

на сво-ей, на сво-ей, чтоб за-бы-ла я кру-чи-ну, го-ре-сней, го-ре-сней. Вот ка-ка-я,  
грай ка мне на дуд-ке.

мой сердечный, дев-ка я, дев-ка я, сва-тай, вый-ду я, по-жа-луй, за те-бя, за те-бя.

## Задремали волны

Слова К. Р.

Ц. КЮИ  
(1835-1918)

*Andantino*

*p* Задрема-ли вол-ны, я-сен не-бо - свод, светит ме-сяц пол-ный над ла-зурью

*p* Так и ра-дость го-ре

*mf* вод. Серебрит-ся мо-ре, тре-пет-но-го - рит... Так и ра-дость го-ре

*p* Так и ра-дость го-ре

*ppp marcato* Так и ра-дость

яр-ко о-за-рит.

*ppp* яр-ко о-за-рит. Задрема-ли вол-ны, я-сен не-бо - свод, светит ме-сяц

*ppp* го-ре о-за-рит.

пол-ный над ла-зурью вод. Серебрит-ся мо-ре, тре-пет-но-го - рит...

*p* *mf* *f*

*Rochissimo meno mosso*

Так и ра-дость го-ре

*p* Так и ра-дость го-ре яр-ко о-за-рит, о-за-рит.

*p* Так и ра-дость го-ре

*p* Так и ра-дость го-ре яр-ко, яр-ко

# Ночевала тучка золотая<sup>1)</sup>

Слова М. ЛЕРМОНТОВА

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, соч. 13 № 2  
(1844-1908)

*Moderato* *p*

С. I Но - че - ва - ла туч - ка зо - ло -

С. II Но - че - ва - ла туч - ка зо - ло - та - я, но - че - ва - ла туч - ка зо - ло -

А. Но - че - ва - ла туч - ка зо - ло -

- та - я, но - че - ва - ла туч - ка зо - ло - та - я на гру -

- та - я, но - че - ва - ла туч - ка

- та - я, но - че - ва - ла туч - ка

- ди у - те - са, на гру - ди у - те - са - ве - ли - ка - на,

на гру - ди у - те - са - ве - ли - ка - на, ут - ром

на гру - ди у - те - са - ве - ли - ка - на,

ут - ром в путь о - на у - мчалась ра - но,

в путь о - на у - мча - лась ра - но, по ла -

ут - ром в путь о - на у - мчалась ра - но,

<sup>1)</sup> Стихотворение озаглавлено „Утёс“.

стал - ся влаж-ный след в мор-щи - не ста-ро-го у-тё -

ся, но о - стал - ся влаж-ный след в мор-щи - не ста-ро-го у -

ся, но о - стал - ся влаж-ный след в мор-щи - не ста-ро-го у -

*ritard.*

Poco meno mosso

a tempo

са. Оди-но-ко он сто-ит, за-ду-мал-ся глу-бо-ко,

-тё - са. Оди-но-ко он сто-ит, за-ду-мал-ся глу-бо-ко, и ти-

-тё - са. Оди-но-ко он сто-ит, за-ду-мал-ся глу-бо-ко,

*poco ritard.*

и ти - хонь - ко пла - чет он в пу - сты - не.

и ти - хонь - ко пла - чет он в пу - сты - не.

*p*

и ти - хонь - ко пла - чет он в пу - сты - не.



# Вернулся май

Слова К. Р.

Ц. КЮИ, op. 45 № 4  
(1835-1918)

*Allegretto*

С. I *pp* Май при-шёл! Жу-рав-ли об-рат-но при-ле-  
II *mf*

А. I *mf* Вернул-ся май! Уж жу-рав-ли об-рат-но при-ле-  
II *mf*

А. III Вер-нул-ся май! Уж жу-рав-ли об-рат-но при-ле-

за-цве-ли *pp*  
те-ли, лу-га цве-та-ми за-цве-ли, вновь цве-та-ми за-цве-  
те-ли, и за-цве-ли вновь лу-га. За бо-га-  
те-ли, и лу-га за-цве-ли, ле-са за-зе-ле-не-ли. За

*pp* ли, и вес-ны на-ста-ло пробужденье, как  
*mf* тыр-ским сном зи-мы на-ста-ло пробужденье, как  
бо-га-тыр-ским сном зи-мы на-ста-ло пробужденье, как после но-чи дол-гой

пос - ле дол - гой тьмы. Зем - ля как буд - то лишь жда - ла ве -

пос - ле дол - гой тьмы. Вся при -

тьмы ден - ни - цы воз - ро - жде - нье. Вся при - ро - да вмиг о - жи -

- сен - не - го лоб - зань - я, и вмиг при - ро - да о - жи - ла, и

- ро - да, вся при - ро - да вмиг о - жи -

ла, о - жи - ла при - ро - да, и всю - ду ли - ко -

всю - ду ли - ко - вань - е. Весь мир по - ёт, и ширь по -

- ла, о - жи - ла при - ро - да и весь мир по ёт,

- вань - е, всё по - ёт,

и ро - щи ти - хий ше - лест, и в каж - дой пес - не со - ло - вей - вес - ны волшеб - ной

- лей, и шум ле - сов, и ро - щи ше - лест.

пре - леть. *pp* *ppp*

Ты хий май при- шёл, вер - нул - ся май. *ppp*

Ты хий, вер-нул-ся май, вернул-ся сно - ва май. *ppp*

Ты - хий при - шёл к нам сно - ва май.

## Ласточка

Слова И. БЕЛОУСОВА  
Moderato (♩ = 80)

Ц. КЮИ  
(1835-1918)

С. I *p* Хат-ку бед-ную певу-нья-птич-ка по-лю-би-ла, под окном е-ё изгря-зи

С. II *p*

А. I *p* Хат-ку птич-ка по-лю-би-ла, под ок-ном гнез-

А. II *p*

*p* гнез-дышко сле-пи-ла; и сидит в сво-ем до-моч-ке, зная нужды не хо-чет,

*p*

*p*

*p* -до сле-пи-ла, и си-дит в сво-ём до-моч-ке,

и теп-ло ей, и у-ют-но, дож-ди-ком не мо-чит. *f* Всё по-ёт о-на, ще-бе-чет,

знать ну-жды не хо-чет. *f* Всё по-

чуть за-ря зай-мёт - ся; *mf* и под пе-сни птич-ки в ха-те

-ёт, ще-бе-чет; *mf* и под пе-сни

*mf* и под

ве-се-лей жи-вёт - ся, и под пе-сни птич-ки в ха-те ве-се-лей жи-вёт - ся.

птич-ки ве-се-ле-е нам жи-вёт - ся.

птич-ки ве-се-ле-е нам.

пе-сни птич-ки ве-се-лей в ха-те нам жи-вёт - ся.

# Нападай-ко ли, нападай

Русская народная песня

Обр. А. ГРЕЧАНИНОВА  
(1864 - 1956)

Lento (♩ = 46)

*mf*

С. I 1. На - па - дай- ко ли, на - па - дай, бе - лый  
2. Как за ним - *mf* то и - дёт де - вуш - ка, де - вуш -

С. II 1. На - па дай снег  
2. За ним де - вуш - ка хо -

А. I

А. II

*pp* Poco meno mosso

снег по - ро... по - ро - ша, бе - лый снег по - ро - ша.  
- ка хо - ро... хо - ро - ша, де - вуш ка хо - ро - ша.  
по - ро... по - ро - ша,  
- ро... хо - ро - ша, *pp* по - ро - ша.  
хо - ро - ша.  
1. Бе - лый снег по - ро - ша.  
2. Де - вуш - ка хо - ро - ша.

*mf* a tempo

Как по э - той ли по - ро - ше  
По - дой - ди - ка, де - вуш - ка,  
Ах, по - ро - ше ми -  
По - дой - ди, пой -  
По - ро - ше  
По - дой - ди,  
1. Как по э - той ли по - ро - ше ой и шёл ми -  
2. По - дой - ди - ка де - вуш - ка, по - дой -

*f* *pp* *Roso meno mosso*

хо - бли ро - шой, шёл ми - лой хо - ро - шой.  
по - бли же, по - дой - ди по - бли же.

лой хо - ро... хо - бли ро - шой хо - ро - шой.  
ди по - бли... по - бли же, по - бли же.

*f* *pp*

хо - бли ро - шой, шёл ми - лой хо - ро - шой.  
по - бли же, по - дой - ди по - бли же.

*f* *pp*

лой хо - ро...  
ди по - бли...

*f* *a tempo*

По - кло - нись - ка, по - кло - нись - ка, мо - ло - дец, по - кло

*pp* *Roso meno mosso*

по - кло - нись по - ни же.

ни - сь по - ни... по - ни же, по - ни же.

*pp*

по - кло - нись по - ни же.

*pp*

## Весна идёт

Слова Ф. ТЮТЧЕВА

А. ГРЕЧАНИНОВ

(1864-1956)

Allegro giocoso  $\text{♩} = 104$ 

С. I *mf* Е - щё в по-лях бе- ле- ет снег, а во - ды уж вес- ной шу-мят, бе-

С. II *mf*

А. I *mf* Е - щё в по-лях бе- ле- ет снег, а во - ды уж вес- ной шу-мят, бе-

А. II *mf*

*f* - гут и бу - дят сон - ный брег, бе гут и бле - шут, бе -

*f* бе - гут и бле - шут, и гла-сят, бе -

*f* - гут и бу - дят сон - ный брег, бе - гут и бле - шут, и гла-сят, бе -

*f* бе - гут и бле - шут, и гла-сят, бе -

бе - гут и бле - шут, бе -

*cresc.* *ff* - гут и бле - шут, и гла-сят. О - ни гла-сят во все кон-цы: „Вес-

*cresc.* *ff* - гут и бле - шут, и гла-сят.

*cresc.* *ff* - гут и бле - шут, и гла-сят. О - ни гла-сят во все кон-цы: „Вес-

*cresc.* *ff* - гут и бле - шут, и гла-сят.

на и - дёт, вес - на и - дёт! Мы мо - ло - дой вес - ны гон -

на и - дёт, вес - на и - дёт! Мы вес - ны гон -

Мы вес -

цы, о - на нас выс - ла - ла впе - рёд. О - на нас

цы, о - на нас выс - ла - ла впе - рёд. Мы мо - ло - дой вес - ны гон -

ны гон - цы, о - на нас

выс - ла - ла впе - рёд. Весна и - дёт! Весна и -

цы, о - на нас выс - ла - ла впе - рёд. Весна, весна и - дёт! Вес -

выс - ла - ла впе - рёд.



Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех нотных систем. Первые две системы содержат вокальные партии, а последние две — фортепианную accompaniment. Темп и настроение обозначены как *mf dolce*. Лексика на русском языке.

Лексика: -дет! И ти - хих тёп - лых май - ских на, вес - на и - дет! И ти - хих тёп - лых май - ских

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех нотных систем. Первые две системы содержат вокальные партии, а последние две — фортепианную accompaniment. Динамика усиливается до *f*. Лексика на русском языке.

Лексика: дней ру - мя - ный, свет - лый хо - ро - вод за ней тол - дней ру - мя - ный, свет - лый хо - ро - вод тол -

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех нотных систем. Первые две системы содержат вокальные партии, а последние две — фортепианную accompaniment. Динамика усиливается до *ff*. Лексика на русском языке.

Лексика: -пит - ся, тол - пит - ся ве - се - ло за ней. „Вес - -пит - ся ве - се - ло за ней, тол - пит - ся. „Вес - „Вес -

на и - дёт, вес - на и - дёт! "И во - ды бу - дят

на и - дёт, вес - на и - дёт! "И во - ды бу - дят

на и - дёт!

*pp subito*

сон - ный брег, бе - гут и бле - щут, и гла - сят: „Вес - на и -

сон - ный брег, бе - гут и бле - щут, и гла - сят: „Вес - на и - дёт! Вес -

*crescendo*

*ff*

- дёт! Вес - на и - дёт, вес - на . и - дёт, вес - на и - дёт! "

- на и - дёт! Вес - на, вес - на и - дёт! "

Вес - на и - дёт, вес - на и - дёт, вес - на и - дёт! "

*crescendo*

*ff*

## Из моря смотрит островок

Слова П.Б. ШЕЛЛИ  
Перевод К. Бальмонта  
Andantino

Р. ГЛИЭР  
оп. 55 № 2  
(1875-1956)

*mf*

С. I Из мо-ря смотрит остро- вок, е-го зе- ле-ные ук- ло-ны у-кра-сил

С. II *mf*

А. I *mf*

А. II *mf*

Из мо-ря смотрит остро- вок, е-го зе- ле-ные ук- ло-ны у-кра-сил

трав гус-тых ве- нок, фи- ал-ки, а - не- мо - ны

трав гус-тых ве- нок, фи- ал-ки, а - не- мо - ны.

*espressivo*

Над ним спле- та- ют- ся лис-

*f espressivo*

Над ним спле-

*mf espressivo*

Над ним спле- та - ют- ся лис- ты, спле-

*trp espressivo*

над ним спле- та - ют- ся лис- ты, спле- та - ют - ся лис -

ты спле - та - ют- ся лис - ты, над ним спле - та - ют - ся лис -

- та - ют - ся лис - ты, спле - та - ют - ся лис - ты; во - круг не - го  
 - та - ют - ся лис - ты,  
 - ты, лис - ты; во - круг не - го  
 во - круг не -

чуть пле - шут волны, де - ре - вья груст - ны как меч.  
 чуть пле - шут волны, чуть пле - шут, чуть пле - шут волны, де - ре - вья  
 чуть пле - шут, чуть пле - шут волны, чуть пле - шут вол -  
 - го чуть пле - шут, вол - ны

- ты, как ста - ту - и без - молв - ны, как ста - ту - и без -  
 груст - ны,  
 - ны, де - ре - вья груст - ны как меч - ты, как ста - ту - и без - молв - ны, как ста - ту - и без -

*rit.* *pp* *a tempo* *mf*

-молв - ны. Здесь е - ле ды - шит ве - те - рок, сю - да гро -

-молв - ны. Здесь е - ле ды - шит ве - те - рок, сю - да гро -

- за не до - ле - та - ет и без - мя - теж - ный ос - тро - вок чуть дремлет, за - сы - па - ет, чуть

- за не до - ле - та - ет и без - мя - теж - ный ос - тро - вок . чуть дрем - лет,

*pp* *pp* *pp* *pp*

дрем - лет, за - сы - па - ет, чуть дремлет, за - сы - па - ет.

дрем - лет, чуть дремлет, за - сы - па - ет.

## Глава шестая

# ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ МУЖСКИХ ХОРОВ

Благодаря богатству и разнообразию звуковых красок (от низких бархатных басов и октавистов до высоких и звонких теноров), а также широкому диапазону, мужской однородный хор обладает большими исполнительскими возможностями. Верхняя партия такого хора, состоящая из теноров драматических, лирических, а также теноров-альтино, имеет диапазон от *си* большой октавы, до *си* первой (до второй) октавы. Нижняя партия мужского хора, состоящая из баритонов, басов и октавистов, имеет общий диапазон от *соль* контроктавы (в нижнем регистре) до *ми-фа* первой октавы (в верхнем регистре).

Благодаря тембровому разнообразию входящих в каждую партию голосов, мужской хор во всем своем диапазоне звучит ярко и красочно. Не случайно поэтому композиторы часто обращаются к этому составу однородного хора.

Большое значение имеет басовая партия, окрашивающая своим тембром хоровую звучность и являющаяся как бы фундаментом хоровой фактуры. Благодаря этому она всегда звучит как устойчивая основа ансамбля. Эту особенность следует учитывать при игре на фортепиано партитур муж-

ских хоров, несколько подчеркивая и выделяя басовую партию.

При записи двухстрочных партитур для мужского хора, в отличие от детских и женских хоров, применяются два ключа — скрипичный и басовый. Теноровый голос записывается здесь на верхней строке в скрипичном ключе, партия басов — на нижней в басовом. Помещение партии тенора в скрипичном ключе требует при исполнении на фортепиано транспонирования ее на октаву ниже (то есть переноса в ту часть звуко-ряда, в которой фактически она будет звучать). Этот перенос в начале работы над мужскими хорами обычно вызывает некоторое затруднение, однако при систематических занятиях в этом направлении учащийся сравнительно скоро приобретает необходимые навыки.

Начинать занятия следует с нетрудных двух- и трехголосных произведений. Удобным примером для первоначального этапа работы может служить русская народная песня в обработке Римского-Корсакова «Подуй, подуй, непогодушка», в которой первые и вторые тенора почти все время поют в унисон:

**Подуй, подуй, непогодушка**

Очень медленно

Обр. Н. Римского - Корсакова

138

Т. *Запев* *Хор*

Б.

1. По - дуй, по - дуй, не - по - го - душ - ка, эх, не ма - лень - ка - я.

2. Раздуй, развей ты рябинушку,  
Эх, кудрявенькую.

3. Заной, заной ты, сердечушко,  
Эх, ретивенькое.

4. Полл, кормил красну девицу.  
Эх, прочил за себя.

5. Досталась, досталась моя любушка  
Эх, иному, не мне.

Хоровые произведения для мужского хора в связи с разделением хоровых партий (*divisi*) зачастую содержат большее количество полосов. Так, например, в приведенной ниже русской народной песне «Соловьём залётным» в обработке М. Анцева

ва партия теноров делится на два голоса — первые и вторые тенора. Естественно, что оба эти голоса при игре партитуры на фортепьяно должны транспонироваться на октаву ниже:

**Соловьём залётным**

Слова А. Кольцова Обр. М. Анцева

139 Умеренно (♩ = 78)

Т. 1. Со-ловьём за-лёт-ным ю-ность про-ле-те-ла, вол-ной в не-по-

Б. -го-ду ра-дость про-шу-ме-ла. По-ра зо-ло-та-я

замедляя **В первом темпе**

бы-ла да сок-ры-лась; си-ла мо-ло-да-я сте-лом из-но-си-лась, -си-лась.

2. От кручины-думы  
В сердце кровь застыла;  
Что любил, как душу,  
И то изменило.  
Как былинку, ветер  
Молодца шатает;  
Зима лишь знобит,  
Солнце сожигает.

} 2 раза

3. До поры, до время  
Всем я весь изжился,  
И кафтан мой синий  
С плеч долой сдвинулся!  
Без любви, без счастья  
По миру скитаюсь,  
Разойдусь с бедою,—  
С горем повстречаюсь!

} 2 раза

Для осуществления плавности звуковедения необходимо обратить внимание на подбор целесообразной аппликатуры. Приведенное в примере со-  
вмещение принципов подкладывания и пере-  
кладывания пальцев, хотя на первый взгляд и производит впечатление не совсем удобного, лает, однако, возможность осуществления *legato* в обоих верхних голосах. В данной партитуре есть ряд моментов, где второй тенор и бас совпадают. Естественно, в этих случаях возникает вопрос о том, какой рукой брать такой совпадающий звук.

Рассмотрим первый такт. Здесь при совпадении второго тенора и баса (третья четверть) целесообразнее опустить басовый голос в левой руке, так как отсутствие одного из звуков в движении параллельными терциями более нарушит наше представление о музыке, чем «перерыв» в стоящей

на месте басовой партии. Совпадающий в двух голосах на первой четверти такта звук *соль* также лучше выпустить в басу. В этом случае рисунок мелодии полностью сохраняется.

В мужских хорах нередко встречается пере-  
крещивание голосов (чаще в партиях вторых тено-  
ров и первых басов). При исполнении партитуры на фортепьяно это приводит иногда к необходи-  
мости перекрещивания рук, что обычно вызывает за-  
метное затруднение в игре на фортепьяно, поэтому  
иногда оказывается возможным и целесообразным  
передавать басовый голос в правую руку, партию  
же вторых теноров исполнять левой. В приведен-  
ном ниже четырехголосном хоре Г. Эрнесакса «За  
липой солнце скрылось» основная мелодия прохо-  
дит в партии первых басов<sup>1</sup>. В связи с тем, что

<sup>1</sup> Пример дан в трехстрочном изложении для более вы-  
пуклой записи солирующей партии на отдельной строке. Полно-  
стью в оригинальном двухстрочном изложении партитуры

Г. Эрнесакса «За липой солнце скрылось» напечатана на стр.  
настоящего курса.

она написана в высоком регистре, здесь имеется много перекрещиваний ее с партией теноров. При игре этой партитуры на фортепьяно не следует придерживаться неизменного распределения рук. Переносы партии баса в третьем, десятом и одиннадцатом тактах в правую руку и соответственно

партии тенора в левую будут здесь вполне оправданы, так как при подобном распределении мелодия может быть исполнена более рельефно (при передаче мелодии из одной руки в другую необходимо следить за ровностью звуковедения):

Слова Э. Виенапуу

Русский текст Л. Смирнова

# За липой солнце скрылось

Г. Эрнесакс

140 (♩ = 60)

Т. I  
II  
Б. I  
Б. II

Сон в ту-ма-не бе-лом ре-ял, не-с цве-ты по-ле-вы-е,  
Сон в ту-ма-не не-с цве-ты он по-ле-вы-е  
Ре-ял,

не-с ку-па-вы зо-ло-ты-е, зо-ло-ты-е. Дрем-лют  
и ку-па-вы там в гус-той те-ни ал-ге-и. Дрем-лют ро-щи, дрем-лют  
ку-па-вы зо-ло-ты-е, зо-ло-ты-е. Дрем-лют

*a poco crescendo*

го-ры, дрем-лют, дрем-лют. Хо-дит ти-хо сон до-зо-ром.  
го-ры и до-ли-на ти-хо дрем-лет. Хо-дит ти-хо сон до-зо-ром.  
го-ры, дрем-лют, дрем-лют.

Запись произведений для однородных хоров в четырехстрочном виде, где каждая партия при постоянном разделении записывается на отдельной нотной строке, встречается реже. Такое изложе-

ние, однако, значительно облегчает чтение многоголосных партитур в тех случаях, когда партии хора имеют самостоятельное мелодическое развитие. Так, в следующем отрывке из четырехстрочной



партитуры Чайковского «Что смолкнул веселия глас», написанной для мужского состава, каждый голос характеризуется выпуклым мелодическим рисунком, который явно виден при записи партитуры на четырех строках. Конечно, эта партитура может быть изложена на трех и даже на двух строках, однако в этом случае она в значительной степени утратила бы свою наглядность<sup>1</sup>:

Слова А. Пушкина

## Что смолкнул веселия глас

П. Чайковский

141 [Moderato assai] *f*

Т. I Пол-не - е нали-вай - те, наливай - те! За-

Т. II Пол-не-е стакан наливай - те! На звон-ко-е дно, в гус-то - е ви-

Б. I в гус-то-е ви-но за-

Б. II Пол-не-е стакан нали-вай - те! На звон-ко-е дно, в гус-то - е ви-но за-ветны-е коль-ца бро-

<sup>1</sup> Партитура «Что смолкнул веселия глас» П. Чайковского полностью напечатана на стр. 160 настоящего курса.

Украинская народная песня

# Один

## Двое

Часть хора

8. Дівчинонька встала  
Свій сон розказала,  
Правою ручкой обняла  
Та й поцілувала. } 2 р.

# Не белы то снеги

Русская народная песня

Обр. А. В. АЛЕКСАНДРОВА  
(1884-1946)

Умеренно

1. Не бе . лы то сне ги во чи - стом  
2. За бе ле - лись мо - е -

по - ле, сне ги за бе - ле  
го друж ка ка - мен - ны па - ла -

лись, за бе ле лись.  
ты, да па ла ты.

3. Против них то стоит  
Красна девица,  
Сама горько плачет,  
Горько плачет.
4. Ты не плачь, не плачь,  
Красна девица.  
Не плачь, не печалься,  
Не печалься.
5. Что не быть-то, не быть  
Твоему дружку,  
Не быть во солдатах,  
Во солдатах.

# Эх, поля, вы, поля

(Песня о Щорсе)

135

Слова Я. ШВЕДОВА

Н. НОЛИНСКИЙ

**Moderato**

Т. I II

Б. I II

*p*

1. Эх, по - ля, вы, по - ля, ши - ро - ки вы, по - ля! Под Кли - н - ца - ми по -

*mf*

- ля, под у - не - чью по - ля. Как на э - тих по - лях да в дре -

*mf*

- му чих ле - сах со - би - рал Щорс в по - ход у - да - лых пар - ти -

*mf*

- зан. Со - би - рал Щорс в по - ход у - да - лых пар - ти - зан. 2. От Дне - мать.

**Повторение** **Конец**

2. От Днепра и Десны  
К Щорсу шли бедняки  
В партизанский отряд,  
В боевые полки.  
И в жестоких боях  
Под разрывом гранат  
Смело шел на врага  
Наш бесстрашный отряд. } 2 р.

3. Был недолгим у нас  
Партизанский привал,  
Щорс не раз у костра  
Вместе с нами мечтал:  
Как мы станем растить  
По округе сады,  
Как пойдем собирать  
В летний полдень плоды. } 2 р.

4. За родные поля,  
За отчизну свою  
Смертью храбрых погиб  
Щорс в победном бою...  
Мы умеем сады  
Молодые сажать,  
Мы умеем беречь  
Нашу Родину-мать, } 2 р.

## Гусары

Словацкая народная песня

Русский текст С. БОЛОТИНА и Т. СИКОРСКОЙ

Обр. В. НОВАКА

Перелож. И. Полтавцева

*Andante*

Т. I  
Б. I

Вдоль ду- бов ста-рых в ран-ню - ю по-ру ска-чут гу - са-ры за Бе - лу

Го- ру... Саб-лю ты не с ни-мешь, не уй-дешь ты с ни-ми, Ян-ко ми- лый

10

15 *dim. rit.* *f* *rit.* *f* *a tempo*

мой, Ян-ко ми- лый мой! Нет, в час тре- вож-ный дом я о - став-лю,

20

25

вы-ну из но-жен ост-ру - ю саб-лю.

За пол-ком гу - сар-ским ско-ро

30

За пол-ком гу - сар-ским ско-ро по-ле-чу за Бе-лу Го-ру,

по-ле-чу за Бе-лу Го-ру

35

40

по-ле-чу за Бе-лу Го-ру. Сме-ло ки-нусь в бой! Сме-ло ки-нусь в бой!

# Озеро светлое

137

Слова К. Р.

А. КОПЫЛОВ, ор. 55  
(1854-1911)

Спокойно

Т. I II *p*  
О - зе - ро свет - ло - е, о - зе - ро чис - то - е, гладь, ти - ши - на и по - кой!

Б. I II *p*

замедляя

Соли - це го - ря - че - е, соли - це лучис - то - е над го - лу - бо - ю вол - ной.

Немного скорее

замедляя

*p* О! ес - ли б серд - це тре - воз - но - е, бур - но - е, так же мо - г - ло быть свет - ло,

Прежний темп

как э - то о - зе - ро в ут - ро ла - зур - но - е, толь - ко что солн - це взош - ло,

*p* *p* *pp* *ppp* *ppp*  
как э - то о - зе - ро в ут - ро ла - зур - но - е, в ут - ро ла - зур - но - е, толь - ко что солн - це взо - шло.

## Зацветёт черёмуха

Слова Е. РОСТОПЧИНОЙ

М. ГЛИНКА  
Перелож. К. Альбрехта

Allegretto

Т. *f* 1. За - цве - тёт че - рё - му - ха, *p* лас - точ - ки я - вят - ся;  
Б. I *f* *p*  
II

*f* за - по - ёт песнь страстну - ю *p* звуч - ный со - ло - вей, и сво - ю не -  
*f* *p* и сво -

*f* - ве - сту мы ста - нем сна - ря - жать, ста - нем сна - ря - жать.  
*f* - ю не - ве - сту

*f* 2. Под фа - той бо - га - то - ю, в парче зо - ло - той, кам - нях са - мо -  
3. И, лю - бу - ясь, скажет он, мо - ло - дой же - них: мно - го ви - дел

*f* *p* *cresc.*  
*f* *p* *отзв.*  
- цвет - ных, вжем - чу - ге вос - точ - ном - под ве - нец пой -  
я на све - те хо - ро - ших, при - го - жих, но ми - лей на

*f* *f* *f*  
- дет о - на див - ным ди вом, див - ным ди  
све - те - нет се - вер - ной звез - ды, се - вер - ной звез -

Повторение || Окончание  
- вом. - ды, се вер - ной звез - ды.

# Ой, и честь ли то молодцу

139

Слова А. ТОЛСТОГО

Н. ЧЕРЕПНИН

*Animato*

Op. 14  
(1873-1945)

Т. II

Б. II

*p* Ой, и честь ли-то мо-лод-цу лен пря-сти? *tr* А и хва-ла ли бо-я-

-ри-ну *tr* кич-куно-сить? *tr* Во-е-во-де по во-ду хо-дить? *mf* Гус-ля-ру пе-ву-

-ну *f* во при-ка-зе си-деть, *p* во при-ка-зе си-деть, да по-то-лок

*tr* коп-тить? *tr* Ой, ко-ня бы е-му, *f* гусли бзвон-ки е! *tr* *cresc. molto* Ой, влу-га

бы е-му, *f* во зе-ле-ный бор. *dim. molto* Че-рез ре-чень-ку *dim. molto*

да во тем-ный сад, *mf* где со-ло-вух-ка *pp* на че-рѣ

*mf* муш-ке, *mf* це-лу но-чень-ку да на-про-лѣт *rit. molto* по-ѣт!



## Тишина

Ф. ШУБЕРТ op. 17, № 2  
(1797-1828)

Andantino

Т. I  
IIБ. I  
II

Слы-шишь, как по - ёт ру-чей в ти-ши-не лес-ной до - ли - ны?

Слы-шишь, как по - ёт ру-чей в ти-ши-не лес-ной до - ли - ны?

Звуч - но льёт - ся меж вет - вей том - ной тре - лью со - ло - вьи - ной;

a tempo

и в от - вет шу - мит лист-вой, о при - ро - да, го - лос твой,

о при - ро - да, го - лос твой, то го - лос твой.

то го - лос твой, о при - ро - да, го - лос твой.

# Какая ночь

141

Ф. ШУБЕРТ  
(1797-1828)

Очень медленно

Т. *p* Ка - ка - я ночь! *pp* Слад - ко - ю не - гой

Б. *p* ды - шит о - на! *pp* Не - бо яс - но го - лу - бо - е,

и лу - на так мяг - ко све - тит, тёп - лой дым - кой

луг о - дел - ся. Ти - хо, ти - хо, Ти - хо, ти - хо,

*mf* всё кру - гом за - сну - ло. *pp* Толь - ко звёз - ды

*mf* Всё за - сну - ло. *pp* Толь - ко звёз - ды

те дро-жат на не-бе. Ка-ка-я ночь! Слад-ко-ю не-гой

те на не-бе.

ды-шит о-на! Вот в не-яс-ных о-чер-та-нях, как ги-гант из

ста-рой сказ-ки, вы-сту-па-ет лес наш чуд-ный.

Вот во сне, дол-жно быть, птич-ка на-ча-ла петь и за-молк-ла!

Вон звез-да, сор-вав-шись с не-ба, быс-тро летит и ис-чез-ла.

## За липой солнце скрылось

Слова Э. ВИСНАПУУ

Русский текст Л. Смирнова

Г. ЭРНЕСАКС

*p* ( $\text{♩} = 60$ ) *mf*

Т. II  
Б. II

Вот за липой солнце скрылось, в березняк ушло зeleный, село за сосновой  
липой

кроной, веять ветру за-пре-ти-ло. Сон в тумане белом ре-ял, нецветы он  
Сон в тумане не *mf*

ре-ял,

по-левые, нескупавы золотые, золотые.  
и купавы там в густой тени аллее.

купавы

*tr* poco a poco crescendo *f*

Дремлют дремлют рощи, дремлют горы, дремлют и долина тиха дремлет. Ходит  
Дремлют дремлют

тихо сон до-зори. Вот за липой солнце скрылось, в березняк ушло зele-  
Вот за липой *pp*

зелый, село за сосновой кроной, веять ветру за-пре-ти-ло.

М. 29668 Г.



*p* при - дёт же - лан - на - я по - ра: *ten.*  
*p* при - дёт по - ра: *ten.*

*p* лю - бовь и дру - же - ство до вас дой - дут сквозь мрач - ны - е за -

*tr* тво - ры, как в ва - ши ка - торж - ны - е но - ры до - хо - дит мой сво -

*mf* бод - ный глас. О - ко - вы тяж - ки - е па - дут, тем - ни - цы рух - нут и сво -

*f* бо - да вас примет радостно у вхо - да, и брать - я меч вам  
 и сво - бо - да вас примет радостно и брать - я  
 замедляя

*mf* да - дут, и брать - я меч вам от - да - дут

## Ильмень-озеро

Слова М. МАТУСОВСКОГО

М. КОВАЛЬ

Умеренно

Т. *mf*

Б. *mf*

1. Ут. ром за - во - ди под - мо - ро - зи - ло, и рас - ки - ну - лось в даль и  
(2) под - ня - лись ис - по - ли - на - ми, не - пре - клон - ны - е, как всег - бо - га - го - ро -

на - ше о - зе - ро, Иль - мен -ь о - зе - ро, слов - но се - вер - ный бо - га -  
ле - ген - дар - ны - е и бы - лин - ны - е древ - не - рус - ски - е го - ро -

ширь,  
да,  
тырь,  
да.

. тырь, слов - но се - вер - ный бо - га - тырь, бо - га -  
. да, древ - не - рус - ски - е го - ро - да, го - ро -

бо - га - тырь, слов - но се - вер - ный бо - га -  
го - ро - да, древ - не - рус - ски - е го - ро -

. тырь!  
. да.

*mf* не сда - дут е - ё ни ког - да, бе - ло -  
не бы - вать то - му, не бы - вать! Бу - дут *mf*

От ле - сов и рек ве - ет сла - во - ю,  
Мы не скло - ним - ся пе - ред ор - да - ми,

стен - ны - е, зла - то гла - вы - е, древ - не - рус - ски - е го - ро - да, древ - не -  
воль - ны - ми, бу - дут гор - ды - ми го - род Нов - го - род и Ло - вать, го - род *f* *mf*

русские города! Новгород и Ловатья! Все здесь Полно.

древне-русские города! Сердцу нашему всё здесь  
город Новгород и Ловатья! Будут заводи полно.

дорого, водными, сосны вечные, в битву поднялись против  
недоступными, будут чистыми и сво-

дорого, сосны вечные да снега,  
водными, недоступными для врага,

во-рога Ильмень-озера берега. Ильмень-озера берега! Ильмень-  
бодными Ильмень-озера берега.

посте-

пенно затихая и замедляя

о-зера берега! Ильмень-озера берега,  
Ильмень-

1. *p* *z* бе-ре-га! *mf*  
о-зе-ра бе-ре-га! В битву

2. *pp* *z* бе-ре-га! *pp* *z* бе-ре-га!



# Поле чистое

Русская народная песня

Обр. А. ЛЯДОВА  
(1855-1914)

Не спеша

*p*

Т. I

По-ле чи-сто-е, эх,  
Пре-ши-ро-ко-е,  
И-зу-кра-ше-но,  
Да-всё-цве-точ-ка-ми,

Т. II

По-ле-чи-сто-е, эх,  
Пре-ши-ро-ко-е,  
И-зу-кра-ше-но,  
Всё-цве-точ-ка-ми,

Б.

*p*

Эх,

ты раз-до-лье мо-ё пре-ши-ро-ко-е.  
да и чем же по-ле и-зу-кра-ше-но?  
и-зу-кра-ше-но по-ле-всё-цве-точ-ка-ми.  
всё-цве-точ-ка-ми, ва-си-леч-ка-ми.

пре-ши-ро-ко-е.  
и-зу-кра-ше-но?  
всё-цве-точ-ка-ми.  
ва-си-леч-ка-ми.

ты раз-до-лье мо-ё пре-ши-ро-ко-е.  
да и чем же по-ле и-зу-кра-ше-но?  
и-зу-кра-ше-но по-ле-всё-цве-точ-ка-ми.  
всё-цве-точ-ка-ми, ва-си-леч-ка-ми.

# На севере диком

Слова М. ЛЕРМОНТОВА

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ  
(1813-1869)

*Andante* *mp*

Т. I На се-ве-ре ди-ком сто-ит о-ди-но-ко на го-лой вер-

Т. II На се-ве-ре ди-ком сто-ит о-ди-но-ко на го-лой вер-

Б. На се-ве-ре ди-ком сто-ит о-ди-но-ко на го-лой вер-

*dim.* *p* *cresc.* *f* *mp*

- ши - не со-сна и дрем-лет ка-ча-ясь, и сне-гом сы-пу-чим о-де

*dim.* *p* *cresc.* *f* *mf*

- ши - не со-сна и дрем-лет ка-ча-ясь, и сне-гом сы-пу-чим о-де

*dim.* *p* *cresc.* *f*

- ши - не со-сна и дрем-лет ка-ча-ясь, и сне-гом сы-пу-чим о-

*dim.* *cresc.*

- та, как ри-зой, о-на. И снит-ся ей всё, что в пу-сты-не да-

*dim.* *cresc.*

- та, как ри-зой, о-на. И снит-ся ей всё, что в пу-сты-не да-

*dim.* *cresc.*

- де-та, как ри-зой, о-на. И снит-ся ей всё, и снит-

*f* *p* *f*

- лё-кой-в том кра-е, где солн-ца вос-ход, в том кра-е, где солн-ца вос-

*f* *p* *f*

- лё-кой-в том кра-е, где солн-ца вос-ход, в том кра-е, где солн-ца вос-

*p* *f*

- ся ей, что в кра-е, где солн-ца вос-ход, где солн-ца, солн-ца, вос-

ход, о - дна и груст на на у - те - се го - рю - чем пре крас -

на - я паль - ма ра - стет, пре крас - на - я паль - ма ра - стет!

## Вечер

Слова неизвестного автора<sup>1</sup>

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
(1840-1893)

*Andante con moto*

Соли - це в ро - зовых лу - чах, и вер - ши - ны гор за - рде - лись, за - рде -

ща - ны гор за - рде - лись, и вер - ши - ны гор за - рде - лись.

<sup>1</sup> В предыдущих изданиях автор текста не указан. Возможно, что слова написаны самим П. Чайковским. М. 29668 г.

Вновь брильянты на цветах, волны пурпуром оделись.

Вновь брильянты на цветах, волны пурпуром оделись.

Вновь брильянты на цветах, волны пурпуром оделись.

С моря песня рыбаков чистый воздух оглашает.

С моря песня рыбаков

Песнь

ет, оглашает, и со склонов чистый воздух оглашает, и

ет, и со склонов чистый воздух оглашает, и

ков чистый воздух оглашает, и

ароматом навевает, ароматом, ароматом навевает.

ароматом навевает.

со склонов лугов ароматом навевает.

*p*  
а - ро - ма - том на - ве - ва - ет.  
*mf*  
На - сту - па - ет вре - мя сна, у - мол - ка - ет  
*mf*  
На - сту -

*mf*  
На - сту - па - ет вре - мя сна, у - мол - ка - ет  
*f*  
пти - чек пе -  
*f*  
пти - чек пе -  
*f*  
н - е, на - сту - па - ет вре - мя сна, у - мол -  
- па - ет вре - мя сна, на - сту - па - ет вре - мя, вре - мя сна, у - мол -

*dim.*  
н - е. *p*  
Всю - ду, всюду мир и ти - ши - на.  
*dim.*  
ка - ет пти - чек пе - н - е. *p*  
Всю - ду мир и ти - ши - на.  
*dim.*  
ка - ет пти - чек пе - н - е. *p*  
Всюду мир и ти - ши - на, и ти - ши - на.

*pp* *рассо rit.* *a tempo* *f* *pp*  
Как пре - крас - но всё тво - ре - н - е, как пре - крас - но всё тво - ре - н - е.  
*pp* *f* *pp*  
Как пре - крас - но всё тво - ре - н - е, как пре - крас - но всё тво - ре - н - е.  
*pp* *f* *pp*  
Как пре - крас - но всё тво - ре - н - е, как пре - крас - но всё тво - ре - н - е.

Песня Кочуры  
из оперы „Броненосец Потемкин“

153

Текст С. СПАССКОГО

О.ЧИШКО  
Переложение автора

*Andante cantabile*

Т. I *tr*  
И у ме-ня в де-рев-не бе-ре-зынь-ка куд-ря-ва-я цве-тет. А...

Т. II *p*  
(Закр. ртом) Бе-ре-зынь-ка куд-ря-ва-я цве-тет. А...

Б. II *p*  
(Закр. ртом) Куд-ря-ва-я цве-тет. А...

то-нень-ка-я бо-яз-но об-нять, ти-ха, скром-на и до ра-бо-ты  
(Закр. ртом) об-нять, ти-ха, скром-на и до ра-бо-ты

спо-ра. А пес ню за по-ет  
спо-ра. А пес ню за по-ет  
спо-ра. пес ню за по-ет

слов-но ру-чей жур-чит, слу  
слов-но ру-чей жур-чит, те-бе жур-чит, си-ди да слу  
слу

*mf*

шай. Вот по-го-ди, вернись до-мой сво-бод-ным, эх, да бро-шу

шай. Вот по-го-ди, вернись до-мой сво-бод-ным, эх, да бро-шу

шай. Эх, да бро-шу,

*ff*

шап-ку о-земь пе-ред ней: „До-воль-но-друг о дру-ге

шап-ку о-земь пе-ред ней: „До-воль-но-друг о дру-ге

бро-шу шап-ку о-земь пе-ред

*rit e dim.*

мы ту-жи-ли, те-перь, го-луб-ка, ста-нем вмес-те жить“.

мы ту-жи-ли, те-перь, го-луб-ка, ста-нем вмес-те жить“.

*а tempo*

*tr*

И у ме-ня в де-рев-не бе-резынь-ка куд-ря-ва-я цве-

И у ме-ня в де-рев-не бе-резынь-ка куд-ря-ва-я цве-

тет, а... куд-ря-ва-я цве-тет. (Закр. ртом)

тет, а... (Закр. ртом)

# У ворот, ворот батюшкиных

155

Русская народная песня

Скоро, шутливо

Обр. М. МУСОРГСКОГО  
1839-1881

Т. I

1. У во - рот, во - рот, во - рот, во - рот ба - тьюш - ки - ных,

Т. II

Б. I

Б. II

Принес

ай, Ду - най, мой Ду - най, ве - сё - лый Ду - най!

ай, Ду - най, мой Ду - най, ве - сё - лый Ду - най!

cresc.

2. У во - рот, во - рот во - рот но - вых ма - тьюш - ки - ных,

cresc.

cresc.

cresc.

2. У во - рот, во - рот во - рот но - вых ма - тьюш - ки - ных,

у во - рот, во - рот ма - тьюш - ки - ных,



ай, Ду - най, мой Ду - най, ве - се - лый Ду - най!

ай, Ду - най, мой Ду - най, ве - се - лый Ду - най!

3. Разыгрались ребята,  
Распотешились.  
*Припев:* Ай Дунай, мой Дунай.  
Веселый Дунай.

4. Одному ли молодцу  
Худо можетя.  
*Припев.*

5. Худо можетя —  
Нездоровится.  
*Припев.*

6. Нездоровится,  
Гулять хочется.  
*Припев.*

## Далёкой

Ф. ШУБЕРТ  
(1797-1828)

Медленно

Т. I 1. Все - гда ты мне же - лан - на, о, друг да - лё - кий мой, и в у - тра час ту -

Т. II 2. Ве - зде не - зри - мой те - нью ты ре - ешь в круг ме - ня, сколь - зишь, как сно - ви -

Б. I 1. Все - гда ты мне же - лан - на, о, друг да - лё - кий мой, и в у - тра час ту -

Б. II 2. Ве - зде не - зри - мой те - нью ты ре - ешь в круг ме - ня, сколь - зишь, как сно - ви -

ман - ный, и в звездный час ноч - ной. Па - дёт ли мрак бес кры -

де - нье, вно - чи и в блес - ке дня. Ко - гда, стру - ясь, ко - лы -

ман - ный, и в звездный час ноч - ной. Па - дёт ли мрак бес -

де - нье, вно - чи и в блес - ке дня. Ко - гда, стру - ясь, ко -

лый иль ве чер весь вог не, всё тот же об лик ми  
 шет вол на трост ник реч ной, я ше лест пла тья слы  
 кры лый иль ве чер весь вог не, всё тот же об лик  
 лы шет вол на трост ник реч ной, я ше лест пла тья

лый вста ёт и снит ся мне, всё снит ся  
 шу и нож ный шё пот твой, и неж ный  
 ми лый вста ёт и снит ся мне, всё снит ся  
 слы шу и неж ный шё пот твой, и неж ный

мне, всё снит ся мне,  
 шё пот, шё пот твой,  
 мне, всё снит ся мне,  
 шё пот, шё пот твой.

# На севере дуб одинокий

Слова Г. ГЕЙНЕ  
Перевод А. Фета

Э. НАПРАВНИК  
(1839-1916)

*Adagio* ( $\text{♩} = 60$ )

Т. I  
На се - ве - ре дуб о - ди - но - кий сто - ит

Т. II  
На се - ве - ре дуб о - ди - но - кий сто - ит

Б. I  
На се - ве - ре дуб о - ди - но - кий сто - ит

Б. II  
На се - ве - ре дуб о - ди - но - кий сто - ит

на при - гор - ке кру - том; он дрем - лет су -

на при - гор - ке кру - том; он дрем - лет су -

- ро - во, по - кры\_тый и снеж\_ными льдя\_ным ков\_ром. Во

- ро - во, по - кры\_тый и снеж\_ными льдя\_ным ков\_ром. Во

*cresc.* *dim.* *pp*

*cresc.* *dim.* *pp*

*cresc.* *dim.* *pp*

*cresc.* *dim.* *pp*

во сне

- ле	- кой, вос	- точ	- ной стра	- не,	в без	- молв	- ной,	глу	- бо	- кой пе	ча
------	------------	-------	------------	-------	-------	--------	--------	-----	------	----------	----

ли, од	на, на го	ря чей	ска	ле...	од	на, од	на, од	на...
--------	-----------	--------	-----	-------	----	--------	--------	-------

# Что смолкнул веселия глас...<sup>1)</sup>

Слова А. ПУШКИНА

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
(1840-1893)

Moderato assai

Т. I

Что смолкнул ве-се-ли-я глас? Раз-дай-тесь, вак-халь-ны при-

Т. II

Б. I

Что смолкнул ве-се-ли-я глас? Раз-дай-тесь, вак-халь-ны при-

Б. II

-пе-вы! Да здравствуют неж-ны-е де-вы, да здравствуют неж-ны-е

-пе-вы! Да здравствуют неж-ны-е де-вы, да здравствуют неж-ны-е

де-вы и ю-ные же-ны, любив-ши-е нас!

де-вы и ю-ные же-ны, любив-ши-е нас!

Пол-

1) Стихотворение озаглавлено „Вакхическая песня“.

Пол-не-е стакан на-ли-

Пол\_не\_е на\_ли\_вай\_те, на\_ли\_вай\_те! За\_

\_не\_е ста\_кан на\_ли\_вай\_те! На\_звон\_ко\_е дно, в гу\_сто\_е ви\_

в гу\_сто\_е ви\_но за

\_вай\_те! На\_звон\_ко\_е дно, в гу\_сто\_е ви\_но за\_вет\_ны\_е коль\_ца бро\_

\_вет\_ны\_е коль\_ца бро\_сай\_те! На\_звон\_ко\_е дно, в гу\_сто\_е ви\_

\_но за\_вет\_ны\_е коль\_ца бро\_сай\_те! На\_звон\_ко\_е дно, в гу\_сто\_е ви\_

\_вет\_ны\_е коль\_ца бро\_сай\_те! На\_ли\_вай\_те пол\_

\_сай\_те! На\_звон\_ко\_е дно, в гу\_сто\_е ви\_но, в гу\_сто\_е ви\_

*Meno mosso*

\_но. Под\_ни\_мем ста\_ка\_ны, со\_двиг\_нем их раз\_ом! Да здрав\_ствую\_т му\_зы, да

\_но. Под\_ Да здрав\_ствую\_т

\_ней! Под\_ни\_мем ста\_ка\_ны, со\_двиг\_нем их раз\_ом! Да здрав\_ствую\_т

\_но. Под\_

a tempo

Meno

а́-зрав-ству-ет ра-зум! Под-ни-мем ста-ка-ны, со-дви-нем их ра-зом! Да  
му-зы и ра-зум!

му-зы и ра-зум! Под-ни-мем ста-ка-ны, со-дви-нем их ра-зом! Да

mosso

Meno mosso (Andante)

здрав-ствую-ют му-зы, да здрав-ству-ет ра-зум! Ты, солн-це свя-то-е, го-

здрав-ствую-ют му-зы и ра-зум! Ты, солн-це свя-то-е, го-

-ри! Как э-та лам-па-да блед-не-ет пред

-ри! Как э-та лам-па-да блед-не-ет пред

a tempo

ясным восходом зари, так ложная мудрость мер-

-цает и тлеет пред солнцем бессмертным у ма. Так

ложная мудрость мерцает и тлеет пред солнцем бессмертным у



**Allegro** *con tutta forza*

ма. Да

ма. Да здрав\_ству\_ет сол\_це, да скро\_ет\_ся тьма!

**Мено**

здрав\_ству\_ет солн\_це, да скро\_ет\_ся\_тьма! Да

да скро\_ет\_ся тьма! Да

**mosso**

здрав\_ству\_ет сол\_нце, да скро\_ет\_ся тьма!

здрав\_ству\_ет сол\_нце, да скро\_ет\_ся тьма!

## Глава седьмая

# ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ СМЕШАННОГО ХОРА

Богатство тембровых красок и разнообразие выразительных средств смешанного хора дают композитору широкие возможности для наиболее совершенного выражения его творческого замысла. Хоровое изложение произведений для смешанного хора может иметь различные виды — от простого гомофонного склада до развитых форм многоголосия (имитационная, неимитационная контрастная или подголосочная полифония).

Касаясь вопроса о разнообразии композиционных приемов письма в условиях смешанного хора, Н. А. Римский-Корсаков писал: «Помимо основного четырехголосного гармоническо-контрапунктического сложения, сосредоточивающего в себе полную музыкальную мысль в ее целом, хор применяется в виде мелодического или декламационного вступления отдельных голосов с более или менее длинными или короткими фразами и мотивами; применяется и одноголосное ведение мелодии в унисонах или октавах; декламационно повторяемые ноты в одном из голосов или в аккордах всего хора; мелодического выделения одного из голосов (преимущественно верхнего) при гармоническом сопровождении прочих; отдельные возгласы всего хора или некоторых голосов и, наконец, чисто гармоническое или аккордовое употребление хора...

Мужской и женский хоры, выступая как самостоятельные хоровые единицы, дают повод к приемам чередования их как между собой, так и со смешанным хором. Деление голосов партии дает возможность получить многоголосие в смешанном хоре и трех- или четырехголосие в мужских и женских хорах»<sup>1</sup>

Определение способов игры партитур на фортепьяно находится в прямой зависимости от вида изложения хорового произведения. Поэтому в связи с разнообразием приемов хорового письма в смешанном хоре и сравнительной сложностью фактуры видоизменяются и способы чтения этих партитур на фортепьяно.

В настоящей главе рассматриваются вопросы, связанные с чтением различных произведений для смешанного хора, записанных в двух-, трех- и четырехстрочных партитурах, определяются основные способы распределения голосов между руками и возможные аппликатурные варианты.

Изучение этих партитур следует начинать с простых произведений, изложенных на двух нотных строках. В таком виде записана, например, русская революционная песня «Смело, товарищи, в ногу»:

142 В темпе марша

Смело, товарищи, в ногу!

С. А. Т. Б.

1. Смело, товарищи, в ногу! Духом окрепнем в борьбе.

<sup>1</sup> Н. А. Римский-Корсаков. Основы оркестровки. Музгиз, М., 1946, стр. 113.



2. Вышли мы все из народа,  
Дети семьи трудовой.  
«Братский союз и свобода» —  
Вот наш девиз боевой.

3. Долго в цепях нас держали,  
Долго нас голод томил,  
Черные дни миновали,  
Час искупленья пробил.

4. Время за дело приняться,  
В бой поспешим поскорей.  
Нашей ли рати бояться  
Призрачной силы царей?

5. Все, чем держались их троны,  
Дело рабочей руки...  
Сами набьем мы патроны,  
К ружьям привинтим штыки.

6. С верой святой в наше дело,  
Дружно сомкнувши ряды,  
В битву мы выступим смело  
С игом проклятой нужды.

7. Свергнем могучей рукою  
Гнет роковой навсегда  
И водрузим над землею  
Красное знамя труда!

На верхней строке партитуры помещены партии женского хора, на нижней мы встречаемся с новым для нас изложением мужского хора, при котором теноровая партия, записанная в басовом ключе, совмещается на одной строке с басовой партией. Чтение партий мужского хора, изложенных подобным образом, оказывается более простым, чем освоение двухстрочного изложения в разных ключах, так как отпадает необходимость транспонирования теноровой партии на октаву вниз.

Нетрудно видеть, что музыкальный материал мужского и женского хоров в приведенном выше примере полностью совпадает (в мужском хоре он, естественно, звучит октавой ниже). Подобно тому, как партии сопрано вторит партия альтов, так и в мужском хоре тенорам вторят басы. Звучание хора с октавными унисонами между сопрано — тенорами и альтами — басами создает оуровый и, вместе с тем, энергичный образ, хорошо соответствующий содержанию песни.

При чтении на фортепьяно сочинений для сме-

шанного состава женские голоса большей частью играют правой рукой, партии мужского хора — левой. Таким способом удобно играть, например, приведенную выше партитуру. Однако, в связи с широким расположением голосов, а также в зависимости от различного вида изложения может быть и иное распределение голосов. Так, для достижения овязного исполнения при широком расположении голосов нередко средние партии партитуры (альтовая и теноровая), в зависимости от голосоведения, могут исполняться как левой, так и правой рукой. Если интервалы между басами и тенорами превышают октаву, то в таких случаях теноровую партию удобно исполнять правой рукой вместе с женским хором. Такой способ исполнения довольно часто применяется в тех случаях, когда басовый голос используется в низкой части своего диапазона. Рассмотрим распределение партий между руками при исполнении на фортепьяно следующей партитуры:

**Вечерняя песня**

В. Моцарт

143 Медленно

С. А. Т. Б.

1. Ве-чер-ный час на-стал от-рад-ный, и ве-терок за-дул про-хлад-ный, за-кат ру-

10 15

мя-нит не-бо-свод, блед-не-ет даль-вер-каль-ных вод, блед-не-ет даль-вер-каль-ных вод.

2. Уснувший лес вдали темнеет,  
И над полями пар синееет.

Природа дымкой облеклась,  
И к ней теперь влечет и нас!

В отличие от предыдущего примера, здесь имеет место четырехголосие, в котором мелодия проводится только в партии сопрано. В третьем, шестом и восьмом тактах теноровую партию, очевидно, удобнее играть правой рукой, вместе с партиями женского хора,— таким способом можно достигнуть связного исполнения всех голосов партитуры при широком интервале между партиями мужского хора. В четырнадцатом такте передача теноровой партии в правую руку (вместе с партиями женского

хора) уже становится невозможной. В этом случае басовую партию можно сыграть в виде короткого форшлага, а затем плавно перенести левую руку в удобное положение для дальнейшего исполнения басового и тенорового голосов (в это время правой рукой играют только партии женского хора).

Подобно рассмотренному примеру, в украинской народной песне «Гандзя» в обработке Г. Концевича интервал между теноровой и басовой партиями также нередко оказывается более октавы:

**Гандзя**

Обр. Г. Концевича

144 Allegretto

С. 1. Чи є в світі мо-ло-ди-ця, як то Ганд-зя бі-ло-ли-ця? Ой, ска-жі-те,  
А. р  
Т. р  
Б. р

Più mosso

Привів 10  
доб-рі лю-дв, що ві мно-ю те-перь бу-де? Ганд-зя ду-шка, Ганд-зя люб-ка, Ганд-зя мн-ла-  
р

15 1. 2.  
-я го-луб-ка, Ганд-зя риб-ка, Ганд-зя птичка, Ганд-зя ця-ця мо-ло-дич-ка! мо-ло-дич-ка!  
f mf

2. Чи я мало сховав світа?  
Чи я мало бачив світа?  
Чим ти мене напоїла? — } Двічі  
Моя Гандзя найми́лаша. }  
Привів

3. Як на мене щиро гляне,  
І як стане щиботати,—  
Серце мое, як цвіт, в'яне, } Двічі  
Сам не знаю, що діяти. }  
Привів

4. Гандзю моя, Гандзю мила,  
Чим ти мене напоїла? — } Двічі  
Чи любистком, чи чарами, }  
Чи солодкими словами? }  
Привів

5. Де ж ти, Гандзю, вродилася?  
Де ж ти чарив навчилася?  
Що як глянеш ти очима, } Двічі  
Я заплачу, як дитина. }  
Привів

При исполнении на фортепьяно этой партитуры в третьем, пятом и седьмом тактах теноровую партию удобнее передавать в правую руку и исполнять ее вместе с сопрано и альтами. В моментах такой передачи нужно особое внимание уделять связному и выпуклому исполнению основной мелодии (в пятнадцатом такте на второй и третьей восьмой басовую партию можно сыграть октавой

выше). Отметим также, что смена дыхания может происходить здесь одновременно во всех голосах после каждых четырех тактов, что и следует подчеркивать снятием рук с клавиатуры. В двенадцатом такте после ферматы смены дыхания в хоре обычно не бывает— вместо этого применяется цепное дыхание.

Выше было рассмотрено такое распределение хоровых голосов, когда теноровую партию удобно исполнять правой рукой, вместе с женским хором. В практике чтения может быть и обратный случай: при широком интервале между сопрано и альтами, альтовую партию оказывается удобнее играть левой рукой вместе с мужским хором, а партию сопрано — правой (подобное расположение голосов встречается очень редко). В следующем отрывке из хора Ф. Мендельсона «Лес», в связи с большим расстоянием между женскими голосами, альтовую партию во втором такте лучше играть вместе с

мужским хором левой рукой. Такое распределение обеспечивает связанное исполнение всех голосов партитур и дает возможность достаточно выделить основную мелодию произведения (в правой руке в этом случае оказывается лишь сопрано). На последней четверти третьего такта теноровую партию, в связи с далеко отстоящим басом, удобнее передать в правую руку. Необходимо заметить, что подобный переход хоровых голосов из одной руки в другую должен происходить плавно, без толчков, с той же силой звука, не нарушая связанного звучания:

**Лес** Ф. Мендельсон

145 [Andante]

ла-зурь, ве-го те-ни глу-бо-кой вид-на не-бес ла-зурь

ве-го те-ни глу-бо-кой вид-на не-бес ла-зурь

Обратимся теперь к чтению трехстрочных партитур, особенности записи которых были изложены в первой главе пособия. Рассмотрим русскую на-

родную песню «Белая черемуха» в обработке для смешанного хора А. Свешникова:

**Белая черёмуха** Обр. А. Свешникова

146 Не затягивая

1. Под ок-ном че-рё-му-ха ко-лышет-ся, о-пус-ка-я лепест-ки сво-и. За ре-кой зна-ко-мый го-лос слы-шит-ся, да по-ют всю ноч-ку со-ло-вьи. За ре-кой зна-ко-мый го-лос слы-шит-ся, да по-ют всю ноч-ку со-ло-вьи. 2. Ах, ты

2. Ах ты, песня, песня соловьиная,  
До чего ж ты за душу берешь,  
Ведь к любви ведет дорожка длинная,  
Чуть отстал — и вовсе не дойдешь.

3. А дойдешь, от счастья не надышишься,  
От объятий жарких, от любви...  
Пусть тогда черемуха колыхнется  
И поют всю ночь соловьи.

Интересно отметить прием постепенного вступления хоровых партий, который применяет композитор в данной обработке, — проведение основной темы в низкой тесситуре женского хора (сначала в унисон, потом в терцию с альтами), затем вступление теноровой партии со своеобразным подголоском в высоком регистре и, наконец, четырехголосное звучание всего смешанного хора (при повторении последней строфы текста). Теноровый голос, вступающий в произведении с четвертого такта, записан здесь на отдельной строке партитуры в скрипичном ключе, и поэтому его необходимо, как известно, транспонировать на октаву вниз. В данной партитуре тенор удобнее передать в левую руку, и при перекрещивании теноровой и альтовой партий в седьмом такте это распределение желательно не менять. Басовая партия, вступающая в восьмом такте и изложенная на отдельной строке партитуры, исполняется на фортепьяно левой рукой вместе с теноровой. В одиннадцатом такте, в связи с широким расстоянием между басами и тенорами (интервал децимы), последний голос удобнее играть правой рукой вместе с женским хором.

При чтении трехстрочной партитуры для смешанного хора некоторые затруднения, таким образом, вызываются необходимостью транспонирования теноровой партии, принципы же распределения голосов между руками остаются теми же самыми. Иногда встречается и иное изложение партий хора на трехстрочной партитуре, когда сопрано и альты записываются по отдельности на верхних строках, тенор же и бас — на одной нижней строке в басовом ключе.

Обратимся теперь к наиболее распространенному виду записи таких хоровых произведений — к четырехстрочной партитуре. При чтении подобной

записи успешность работы во многом будет зависеть от того, насколько хорошо были усвоены учащимися приемы чтения партитуры: однородных хоров в двухстрочном изложении. Задача теперь заключается в том, чтобы научиться читать одновременно всю партитуру, в которой на двух верхних строках изложены сопрано и альты, на третьей строке сверху — теноровая партия в скрипичном ключе (требующая транспонирования на октаву вниз) и на нижней — басовый голос. В предыдущих примерах были даны простейшие образцы сочинений для смешанного четырехголосного хора, в которых мелодия проводилась лишь в верхнем голосе. Простота хорового изложения в них определяла и простоту игры этих партитур на фортепьяно.

Познакомимся теперь с некоторыми приемами хорового письма и видами многоголосного изложения музыки для смешанного хора и с различными способами исполнения подобных партитур на фортепьяно.

Одним из необходимых навыков при фортепьянном чтении таких произведений является умение ярко выделять на фоне общего хорового звучания основную мелодию. В рассмотренных ранее примерах главный мелодический материал излагается в верхнем голосе партитуры. В хоровых произведениях композиторы, однако, нередко обращаются, в целях образования различного звукового колорита, к проведению темы в разных партиях смешанного хора. В следующем примере основную мелодию ведут вторые сопрано. Для наиболее яркого выделения мелодической линии в данном случае целесообразно правой рукой играть только разделенные сопрановые голоса, а левой — имеющие одинаковый ритмический рисунок партии баса, тенора и альты:

Слова Н. Некрасова

### Калистрат

Т. Сидоренко

147 [Moderato]

С. Ба - ю, ба - ю, ба - ю, ба - ю,  
И сбылось по воле бо-жи-ей предска-за-ние мо-ей ма-туш-ки:

А. Ба - ю, ба - ю, ба - ю, ба - ю,

Т.

Б.

Подчеркивание нижнего голоса партитуры — басовой партии в смешанном хоре оказывается уже несколько более трудным. Рассмотрим приведен-

ный ниже отрывок из поэмы Д. Шостаковича «Майская песнь», в котором основная мелодия и полный поэтический текст звучат в басовой партии хора:

## Майская песнь

Поэма

Д. Шостакович, соч. 88

Слова А. Кюпа

148 Più mosso (♩ = 120)

Кто го - тов в бес - по - щад - ном бо - ю сто - ять за сво - бо - ду сво - ю,  
 Го - тов в бес - по - щад - ном бо - ю сто - ять за сво - бо - ду сво - ю,  
 Кто го - тов в бес - по - щад - ном бо - ю сто - ять  
 Все, кто го - тов в бес - по - щад - ном бо - ю гру - дью ста - лять за сво - бо - ду сво - ю,

При исполнении данного отрывка на фортепьяно, очевидно, наиболее удобным окажется такое распределение рук, при котором левая рука будет играть только одну басовую партию, в правой же совместятся тенор и женский хор. В этом случае

основная мелодия в басовом голосе легко может быть выделена.

Более сложно исполнение и выбор аппликатуры в том случае, когда тема проходит в одном из средних голосов смешанного хора:

## Звонили звоны

Обр. А. Никольского

149 [Умеренно скоро]

Звона е - ё он за - слушал - ся, кра - со - ты за - смот - рел - ся.  
 Зво - на за - слу - шал - ся, кра - со - ты е - ё за - смот - рел - ся. Да, он за - смот - рел - ся.  
 Зво - на за - слу - шал - ся, кра - со - ты за - смот - рел - ся.

В первых трех тактах мелодию в теноровом голосе удобнее исполнять правой рукой, а при вступлении партии сопрано ее следует передать в левую руку (вторые басы с шестого такта могут быть здесь опущены). Выделение основной мелодии в теноре здесь оказывается несколько более сложным, так как необходимо, кроме того, акцентировать партии сопрано и баритонов, имитирующих звучание колокольного перезвона.

Нередко в хоровых партитурах для смешанного состава встречается и такое изложение, при котором основная мелодия поручена альтовой партии. Необходимость ее ясного выявления в этом случае требует прежде всего выбора рациональной аппликатуры:

## Тайга

Слова А. Прокофьева

А. Егоров

150 [Andantino]

дни, зве - ни, зве - ни, дни, о нашей стране бое - вой и мо - гу - чей, о радости на - шей зве - ни!  
 дни, зве - ни, зве - ни, Шу -

В начале примера распределение рук обычное: правой рукой играют партии женского хора, левой — мужского. В четвертом такте оказывается более удобным в правую руку отнести партии женского хора и первых теноров, а левой исполнять басовый голос и партии вторых теноров. Если интервал *ля — си-диез* не может быть взят левой рукой одновременно, то бас следует брать форшлагом на педали (только на первую и четвертую восьмую такта).

Более трудной исполнительской задачей будет

подчеркивание мелодии в басовой партии в произведениях народнопесенной подголосочной фактуры. Подобная задача представлена в следующем отрывке, где главный тематический материал проводится в басовой партии, в то время как другие голоса партитуры также имеют существенное значение в развитии музыки.

При исполнении на фортепьяно данного отрывка следует, прослушивая мелодические линии всех голосов, все же показать основную мелодию в басовой партии:

**Піють півні** Обр. М. Леонтовича

151 **[Agitato]**

С. ви - го - то - вив не - вір - ний друг на вас на - га - я!

А.

Т.

В.

В приведенных выше примерах главная тема проводилась в какой-либо одной из партий смешанного хора. Иногда можно наблюдать примеры и одновременного изложения двух мелодических линий в разных партиях. В следующем отрывке из произведения В. Калинникова «Лес» для наиболее отчетливого выделения основных мелодических линий (в партиях басов и сопрано) целесообразно левой рукой играть лишь одни басы, а правой —

совместить партии теноров, альтов и сопрано. Последнюю долю первого такта и первую долю второго такта в партии тенора в данном случае удобнее передать в левую руку (подобно этому следует играть и аналогичное место в третьем-четвертом тактах). Указанный способ исполнения дает возможность при общем динамическом нарастании ярко подчеркнуть в восходящей секвенции мелодические линии басовой и сопрановой партии хора:

**Лес** В. Калинников

Слова А. Кольцова

152 **[Allegro moderato]**  
**Poco più mosso**

С. у теб'я ль, бы-ло, позд-но ве-че-ром гроз-носу ре-ю раз-говор пой-дѣт,

А.

Т.

В. *mf* у теб'я ль, бы-ло, позд-но ве-че-ром гроз-носу ре-ю раз-говор пой-дѣт,

Основная мелодия может проходить последовательно в различных голосах хорового произведения. При игре на фортепьяно подобных партитур

основной задачей является подчеркивание главного тематического материала при проведении его в разных партиях хора:



Уснуло все

Ц. Кюи

153. # Moderato (♩ = 92)

153 Moderato (♩ = 92)

Слу - ло, у - слу - ло всё

За - молк - ли пти - цы, у - слу - ло всё

За - молк - ли пти - цы, у - слу - ло, у - слу - ло всё

у - слу - ло всё

Исполнение данного примера возможно при обычном распределении рук — левой играют партии мужского хора, а правой — женского. В моментах перекрещивания голосов в третьем и четвертом тактах расположение рук остается прежним, так как перекрещивающиеся партии (альты, сопрано) играют одной рукой.

В хоровой музыке композиторы довольно часто обращаются к имитации, как средству художественной выразительности. Этот прием широко использован, например, в следующем отрывке из хора В. Калинникова «Нам звезды кроткие сияли». Основная мелодическая попевка сопрановой партии свободно имитируется тенорами во втором такте, в следующем такте знакомая интонация опять зву-

чит в партии сопрано, далее, в измененном виде, она проходит у баритонов, и, наконец, басы в ритмической имитации повторяют отдельные слова поэтического текста. Так, средствами имитационного проведения тематического материала композитор достигает непрерывности мелодического развития и подчеркивает при повторениях отдельные фразы поэтического текста. Исполняя данный пример, нужно наиболее ярко подчеркнуть имитирующие голоса в общем динамическом нарастании или спаде хоровой звучности. Здесь может быть несколько вариантов, однако наиболее целесообразно теноровую партию играть правой рукой вместе с партиями женского хора:

## Нам звёзды кроткие сияли

Слова А. Плещеева

Вик. Калининков

154 [Andante con moto]

Где ж э - ти но - чих си - янь - ем,      с бла - го - у - ха - ю - щей кра -  
 Где ж э - ти но - чих си - янь -  
 Где ж э - ти но - чи,      где ж э - ти но - чих си - янь -  
 Где ж э - ти но - чь,      где ж э - ти но - чи  
 Где ж      э - ти      но  
 - сой и волн та ин - ствен - ным шеп - тань - ем?  
 - ем и волн та ин - ствен - ным шеп - тань - ем?  
 - ем      с бла - го - у - ха - ю - щей кра - сой и волн шеп - тань - ем?  
 - чи      волн та ин - ствен - ным шеп - тань - ем!

В приведенном ниже отрывке из хора С. Танеева «Посмотри, какая мгла» имитация возникает во всех голосах хора. Характерную мелодическую попевку альтов (окачок на малую сексту) октавой ниже имитируют басы, в партии же сопрано дважды повторяется ритмическая имитация тенорового голоса. Для того, чтобы выделить при исполнении на фортепьяно все имитирующие голоса, теноровую партию удобно исполнять правой рукой (как это показано на варианте исполнения на фор-

тепьяно) Может быть и другой способ, при котором на последней четверти первого такта и во втором такте теноровый голос следует играть вместе с басовым левой рукой (аналогичное распределение рук будет в этом случае в третьем и четвертом тактах). При таком исполнении, однако, возникает необходимость в подъеме пальцев в левой руке, что в быстром темпе ( $\text{♩} = 96$ ) представляет некоторую трудность:

**Посмотри, какая мгла**

Слова Я. Полонского С. Танеев, op. 27 № 4

155 [Allegro] *mf*

С. Безприю - та вне - бе хо - дит, *p*

А. Посмот - ри, посмот - ри, посмот - ри, посмот - ри. Безпри - *pp*

Т. Безприю - та вне - бе ходит, *mf* *ten.* безприю - та вне - бе ходит, *p* *ten.*

Б. Посмот - ри, посмот - ри! Безпри - *pp*

Вариант исполнения на ф-но *mf* *p* *pp*

Интересным примером полифонического изложения может служить отрывок из хора С. Танеева «Развалину башни, жилище орла». Основная мелодия излагается в начале примера в сопрановой партии, противосложение к этой теме звучит у альтов. Тот же самый музыкальный материал (тема и противосложение) одним тактом позднее канонически проводится со сдвигом на октаву вниз в теноровой

и басовой партиях хора. Таким образом, тема проходит здесь в двойном подвижном контрапункте. Основная трудность при исполнении данного примера на фортепьяно заключается в сочетании триольного движения с восьмыми, а также в ясном выделении контрастирующих тем в разных хоровых голосах:

**Развалину башни, жилище орла**

Слова Я. Полонского С. Танеев

156 [Adagio ma non troppo] *cresc.* *f*

С. И смотрит се - да - я ска - ла в глу - би - ну, *dim.* где ветер качает и гонит волну, *p*

А. Где ветер качает и гонит вол - ну, в глу - би - ну, в глу - би - ну, *dim.* *p*

Т. И смотрит се - да - я ска - ла в глу - би - ну, *dim.* *p*

Б. Где ветер качает и гонит вол - ну, *mf* *f* *dim.* *p*

В хоровых произведениях для смешанного состава нередко встречается перекрещивание хоровых партий, которое вызывается условиями голосоведения. Обычное расположение голосов большей частью нарушается лишь ненадолго, поэтому в момент перекрещивания, если это не приводит к большим неудобствам исполнения, желательно не менять распределения рук. Композиторы нередко используют перекрещивание голосов как своеобраз-

ный красочный прием хорового письма. Это следует учитывать и при чтении партитуры на фортепьяно. Приведем в качестве образца подобного изложения интересный отрывок из произведения «Песня про купца Калашникова» композитора А. Никольского, который использует различные виды перекрещивания в хоровых партиях как выразительное средство хоровой «оркестровки»:

### Песня про купца Калашникова

Слова М. Лермонтова

А. Никольский,  
ор. 44 № 2

157 [Mosso]

С. Из - лов - чил - ся он, при - го - тавил - ся я у - дарил сво - го не - на - вист - ни - ка.  
А.  
Т.  
В.

Во втором и четвертом тактах приведенного отрывка происходит перекрещивание как в партиях мужского, так и женского хора. В шестом такте перекрещивание возникает между тенорами и альтами. Во втором и четвертом тактах нет необходимости соответственного перекрещивания рук, так как обе партии исполняются одной рукой. В шестом такте при перекрещивании в средних голосах правой рукой исполняются тенора, а левой — альты и басы.

Композиторы часто обращаются к приему временного разделения всех партий. В следующем отрывке из хора А. Егорова «Ликуй, Октябрь» каждый голос временно разделяется на два, а басовый даже на три голоса. Таким способом достигается девятиголосное звучание, охватывающее почти полный объем диапазона смешанного хора:

### Ликуй, Октябрь!

Слова И. Демьянова

А. Егоров

158 [Moderato e maestoso]

С. в от - сто - я - ли де - ло Ок - тяб - ря!  
А. и от - сто - я - ли де - ло Ок - тяб - ря!  
Т.  
В.

В третьем такте данного примера из-за невозможности сыграть двумя руками одновременно все голоса партитуры, очевидно, следует исполнить третьи и вторые басы в виде короткого форшлага, а затем этой же рукой сыграть партии первого баса, первых и вторых теноров, а также и вторых альтов. Правой рукой в это время исполняются остальные голоса. На третьей четверти партии первых и вторых басов следует взять в виде короткого форшлага, а затем левой рукой играть только теноровый голос. В четвертом такте при перекрещивании голосов партию первых теноров нужно

передать в правую руку, — а партию вторых альтов — в левую. Такой вариант исполнения позволяет сыграть на фортепьяно все голоса партитуры.

Если применяется постоянное или временное разделение хоровых партий, то в подавляющем большинстве случаев имеются только три или четыре различных по своему мелодическому содержанию голоса. Остальные партии хора дублируют основные в параллельном октавном движении. Поэтому, играя на фортепьяно произведения с таким голосоведением, в отдельных случаях можно опустить дублирующие голоса.

# СМЕШАННЫЕ ХОРЫ Сердце, молчи

175

Русский текст А. МАШИСТОВА

И. С. БАХ  
(1685-1750)

227 *Andante dolce*

С. А. Т. Б.

1. Сердце, молчи, горе пройдет, дни пролетят чре-  
до ю, скорбь уне-сут с собою. Вечной пе-  
ча-ли нет, мглу разго-няет свет,  
сно-ва цве-тут лу-га, сбро-сив сне-га.  
сно-ва цве-тут лу-га, цве-тут,

*rit. a tempo rit. a tempo*

*cresc. cresc.*

*pf pf dim. rit. pp*

2. Горе пройдет, солнце взойдет,  
Ветер умчит туманы, время залечит раны.  
Ясный придет рассвет, горя исчезнет след.  
Так гасят дня лучи пламя свечи.

## Весенний призыв

Л. БЕТХОВЕН  
(1770-1827)

Живо

С. А. *f* *mf* *f* *mf*  
 Про-снись, ско-рей, ско-рей про-снись, рав-ни-на! По-ра, про-снись от

Т. Б. *f* *mf* *f* *mf*

*f* *p* *p* *f* *p*  
 тяжких зимних снов. У-крась се-бя рос-кошным у-бо-ром из цве-тов, жи-вых цве-тов. По-

*f* *p* *p* *f* *p*

*dolce* *p* *mf* *f*  
 - кровом и зум-рудным при-гор-ки о-де-вай, рас-сыпь вез-де фи-ал-ки. И

*dolce* *p* *mf* *f*

*p* *f* *p* *f*  
 - дёт, и - дёт к нам светлый май; и - дёт, и - дёт к нам светлый май. Про-снись, рав-

*p* *f* *p* *f*

замедляя Медленнее, шире  
 - ни-на, про-бу-дись, го-товь-ся и встре-чай! И - дёт к нам свет-лый май!

# Вечерняя звезда

177

Русский текст Я. РОДИОНОВА

Р. ШУМАН  
(1810-1856)

Adagio

С. А. Т. Б.

1. Да - лё - кий мой друг, твой ра - дост - ный свет мне  
2. Люб - лю я те - бя, всем серд - цем люб - лю, и

*cresc.* *f* *p* *rit.* *p*

с не - ба при - но - сит ве - чер - ний при - вет. 3. И где б ни был  
луч твой вол - шеб - ный я жад - но лов - лю.

*ff*

я, все - гда пре - до мной лас - ка - ю - щий свет твой, твой

*rit.* *pp* **Темпо I**

луч зо - ло - той. 4. О, как бы хо - тел я вме - сте с то -

*cresc.* *f* *p* *rit.*

бой си - ять над зем - лё - ю ве - чер - ней зве - здой.

# Море в ярости стонало

Революционная песня

Обр. Б. ШЕХТЕРА

*Andante sostenuto. Pesante*

С. А.

1. Мо-ре в я-ро-сти сто-на-ло, вол-ны бе-ше-но рва-лись...

Т. Б.

Э-гей! Э-гей! Э-гей! Э-гей! Вол-ны

*Più lento*

Вол-ны зна-ли, мо-ре зна-ло, что опу-ска-лось ти-хо вниз.

зна-ли, мо-ре зна-ло, эх,

1.

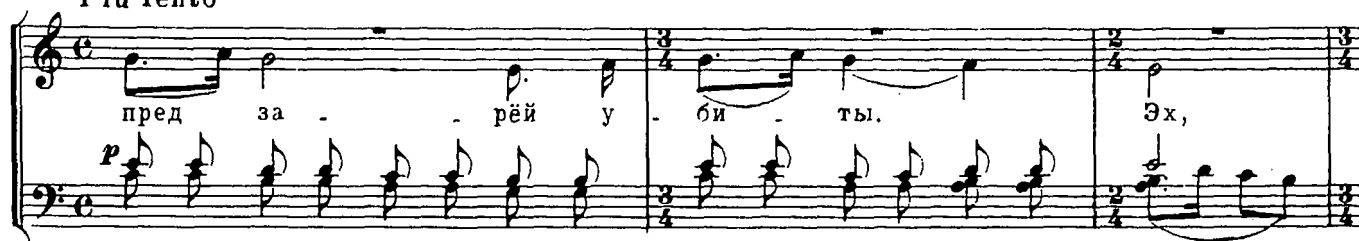
Вол-ны зна-ли, мо-ре зна-ло, что спу-ска-лось ти-хо вниз. Эх,

2.

ти-хо вниз. Э-гей! Э-гей! Э-гей! Э-гей! Были

2. Там в мешках лежат за-щи-ты тру-пы ю-ных мо-ря-ков:

## Più lento



бы - ли пред за - рёй у - би - ты де - вят - над - цать у - даль - цов.

## a tempo



2. Там в мешках лежат защиты  
Трупы юных моряков:  
Были пред зарей убиты  
Девятнадцать удалцов.
3. Море видело, — косою  
Шли спокойно моряки  
С песней звучной боевою...  
Вкруг солдатские штыки.
4. Братья братьев привязали  
Крепко-накрепко к столбам,  
Братья братьев расстреляли...  
Ужас веял по волнам.
5. Небо сразу побледнело,  
Люди торопились скрыть  
Ими сделанное дело —  
Трупы в море опустить.
6. Чтобы жертвы их не всплыли  
На трепещущих волнах,  
Люди с трупами зашили  
Камни тяжкие в мешках...
7. День безоблачный сияет  
В тавань дальних берегов,  
Море бережно вздымает  
Трупы славных моряков.
8. Вихрь промчался возмущенья,  
Все народы гнев объял...  
Смерть царю, злодеям — мщенье,  
Час суда для них настал!



# Козака несуть

Українська народна пісня

Обр. М. ЛЕОНТОВИЧА  
(1877—1921)

Ходю. Сумно (В характере марша. Скорбно)

С. А. Т. Б.

1. Ко - за - ка не - сь, ко - за - ка не - сь,

і ко - ня ве - дуть, го - ло -

(закр ртом.)

кло - нить, кінь го - ло - вонь - ку кло - нить.

. вонь - ку кло - нить, Fine

2. А за ним, за ним йо - го дів - чи - на бі - лі

А за ним, за ним

ру - чень - ки ло - мить, бі - лі ру - чень - ки ло - мить.

Гей! Бі - лі legato ру - чень - ки ло - мить, ло - мить. p

Гей! D. C.

3. «Ой, ломи, ломи  
Білі рученьки  
До єдиного пальця».

4. «А не знайдеш ти,  
Дівчинонько,  
Над козака коханця».

# Пряля

181

Українська народна пісня

Обр. М. ЛЕОНТОВИЧА  
(1877—1921)  
спа-тоньки хо-

Moderato

1.3.5. Ой, пря-ду, пря - ду,

С. А. Т. Б.

-чу... на бі-лу-ю по-сті-лонь-ку,  
спа-тоньки хо-чу... Ой, скло-ню я го-ловонь-ку мо  
мо

мо-же я й за-сну. як змі-я гу-  
як ві-тер гу-  
же я й за-сну. 2. Аж све-кру-ха йде,  
4. Аж све-кор і-де,  
-же я й за-сну. як змі-я гу-  
як ві-тер гу-

-де, гу - де: до ро-бо-ти-лі-ни.  
як змі-я гу-де: „Дрі-мли-ва-и, до-ро-бо-ти лі-ни-ва-я  
як ві-тер гу-де:  
-де: „Сон-ли-ва-и,  
-де:

ва-я не-віст-ка мо-я!“  
не-віст-ка мо-я!“ 6. А мій ми-лий йде, як го-луб гу-де:  
милий йде, як го-луб гу-

„Ой, спи, ми-ла хо-ро-ша-я, пі-шла за-між мо-ло-да-я, не ви-спа-ла-ся!“  
де, гу - де...  
pp

## Осень

Слова А. ФЕТА

М. РЕЧКУНОВ  
(1870—1921?)

**Andante**

С. А. *f* Лас.точ.ки про. па. ли, *p* а вче.ра за. рёй *pp* всё гра.чи ле. та. ли;

Т. Б. *f* вон, *ppp* вон *rit.* над той го. рой. *ppp* О ве.че.ра всё спит.ся,

да как сеть мель.ка.ли

**Più animato** **stringendo**

на дво.ре тем.но, тем.но. *f* Лист су.хой ва. лит.ся, *pp* ночь.ю ве.тер

**Tempo I** *tr* злит.ся и сту.чит вок.но, *ff* и сту.чит, *p dolce* и сту.чит вок.но. *rit.*

*tr* *p dolce*

## Острою секирой

Слова А. ТОЛСТОГО

М. РЕЧКУНОВ  
(1870-1921?)

**Moderato**

С. А. Т. Б.

Ост. ро. ю се. ки. рой ра. не. на бе. рё. за, по ко. ре сре.

**rit.** **Grave**

. бри. стой по. ка. ти. лись сле. зы. Ах, не плачь, не плачь,

**Темпо I**

бе. рё. за, бед. на. я, не се. туй, ра. на не смер. тель. на,

не смер. тель. на. **cantabile**

вы. ле. чишь. ся кле. ту. Будешь кра. со. вать. ся, листь. я. ми уб.

**rall.**

ра. на. лишь боль. но. е серд. це не за. ле. чит ра. ны...

Слова А. КОЛЬЦОВА

А. ЕГОРОВ  
(1887-1959)

Не очень медленно

С. А. Т. Б.

Не вес- на тог- да жизнь-ю ве- я- ла, не тра- ва в по- лях зе- ле- не- ла-  
 ся; не за- ря сне- бес кра- со- ва- ла- ся, не лу- на на нас лю- бо- ва- ла-  
 ся, не лу- на на нас лю- бо- ва- ла- ся. Но- чи тём- ны- е, но- чи бур- ны-  
 е, вью- ги зим- ни- е, вью- ги шум- ны- е на- пе- ва- ли нам пе- с- ни чуд- ны-  
 е, на- пе- ва- ли нам пе- с- ни чуд- ны- е; на- во- ди- ли сны, сны вол- шеб- ны-  
 е, у- но- си- ли в край за- кол- до- ван- ный, за- кол- до- ван- ный.  
 за- кол- до- ван- ный.

Медленно *pp*

*pp* за- кол- до - ван- ный.

# По волнам спокойным

185

Allegretto

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ  
(1813-1869)

С По вол - нам спо - кой - ным день и ночь плы - вём,  
Т По вол - нам спо - кой - ным день и ночь плы - вём,  
Б По вол - нам спо - кой - ным день и ночь плы - вём мы

на чел - не, но - си - мом лишь во - ле - ю су - деб, лишь во - ле -  
на чел - не, но - си - мом лишь во - ле - ю су - деб, лишь во - ле -  
на чел - не, но - си - мом лишь во - ле - ю су - деб, лишь во - ле -

- ю су - деб, о, дуй, по - пут - ный ве - тер, мчи - ся, мчи - ся,  
- ю су - деб, о, дуй, по - пут - ный ве - тер, мчи - ся, мчи - ся,  
- ю су - деб, о, дуй, по - пут - ный ве - тер, мчи - ся мой чел - нок, о, мчи - ся,

мой чел - нок, при - стань у - же близ - ко, мчи - ся, мой чел - нок!  
мой чел - нок, при - стань у - же близ - ко, мчи - ся, мой чел - нок!  
мой чел - нок, при - стань у - же близ - ко, мчи - ся, мчи - ся, мой чел - нок! О,

Е - дем, при-стань у - же близ - ко, е - дем,  
Е - дем, при-стань у - же близ - ко,  
мчи - ся. Е - дем, е - дем, при-стань у - же близ-ко, близ - ко е -

мчи - ся, мчи - ся, мой чел-нок, мчи - ся, мчи - ся, мой чел-нок!  
а ripena voce мчи - ся, мчи - ся, мой чел-нок!  
е - дем, мчи - ся, мчи - ся, мой чел-нок, мчи - ся, мчи - ся, мой чел-нок!  
- дем, е - дем, мчи - ся, мчи - ся, мой чел-нок, мчи - ся, мчи - ся, мой чел-нок!

## В лесу

Слова И. БЕЛОУСОВА  
Moderato (♩=72)

Ц. КЮИ  
(1835-1918)

С. 1. По-тя-нул ве-те-рок; за-шу-ме-ло ввер-ху,  
А. По-тя-нул ве-те-рок; за-шу-ме-ло ввер-ху,  
Т.

и силь-не-е за-па-хло, за-па-хло смо-ло-ю;  
и силь-не-е за-па-хло, за-па-хло смо-ло-ю;  
За-шу-ме-ло ввер-ху;

*mf* *mf* *pp*

чу! И гром прогремел, вот и капли дождя тихо падают сверху на хвою.

*mf* *mf* *pp*

чу!

*mf* *mf* *pp*

чу!

*p*

2. Где-то птичка поёт,  
3. Я тропинкой иду,

не боится дождя.  
сам не знаю куда,

*p*

Где-то птичка поёт, не боится дождя.  
Я тропинкой иду, сам не знаю куда,

*p*

Звонко песня по лесу,  
вольно дышится грудью,

*p*

Звонко песня по лесу, по лесу не сётся;  
вольно дышится грудью, грудью больно ю,

*p*

Звонко песня не сётся  
вольно дышится грудью,

*p* *mf* *pp*

уродного гнезда, в чаще тёмной кустов хорошо ей, не вунье, жи вётся.

*p* *mf* *pp*

и не хочется мне воротиться назад и смешаться столбою людскою.

*p* *mf* *pp*



# Дороженька

Русская народная песня

Обр. А. СВЕШНИКОВА

Задушевно. Широко

С. А. Т. Б.

До - ро - же - н(и)  
До - ро - же - н(и)

1. Да - ле - ка, пы - ли - на мо - я до - ро - же - н(и) - ка.  
2. Нет кон - ца, не - т(ы) кра - я той до - ро - же - н(и) - ке...

5

ка.  
ке.

Меж по лей, меж нив о на про ло же на. А ах! Молча.  
Долгий день к за - ка - ту ти. хо кло - нит - ся. А ах! Длинной

ли - вы - ми о - бо - за - ми у - ка - та - на, вдоль ко - лё - са - ми до -  
те - нью от бе - рёз - ки пе - ре - ре - за - на, а ах! В не - ве - до - му - ю

10

- ро - жень - ка из - ме - ре - на. А ах! А  
даль у - шла до - ро - жень - ка... А ах! А ах!

# Думы мои, думы

Слова Т. ШЕВЧЕНКО

Перевод с украинского А. Суркова

Обр. Е. КОЗАКА

Спокойно. (Спокойно)

С. А. Т. Б.

*pp* *p* *mf* *rit.*

Мм... Мм... Мм... Мм...

Мм... Мм... Мм... Мм...

Мм... Мм... Мм... Мм...

а tempo

Мм... Мм...

Нащо стали  
Что вы стали

1. Ду-ми мо-ї, ду-ми мо-ї, ли-хо ме-ні з ва-ми!  
1. Ду-мы мо-и, ду-мы мо-и, го-ре, ду-мыс ва-ми!

на па-пе-рі сум-ни-ми ря-да-ми?.. Чом вас ві-тер не роз-ві-яв  
на бу-ма-ге хму-ры-ми ря-да-ми?.. Что вас ве-тер не раз-ве-ял

в степу, як пи - ли - ну? Чом вас ли - хо не при - спа - ло, як сво - ю ди - ти - ну? \*  
 пылю на про - сто - ре? Что вас но - чью, как ре - бѣнка, не при - спа - ло го - ре?..

Закінчення.

Мм... Мм... Мм... Мм...  
 Мм... Мм... Мм... Мм...  
 Мм...  
 pp rit.  
 Мм...

2. Думи мої, думи мої,  
 Квіти мої, діти!  
 Виростав вас, доглядав вас, —  
 Де ж мені вас діти!  
 В Україну ідіть, діти!  
 В нашу Україну,  
 Попід тинню, сиротами,  
 А я — тут загину.

3. Там найдете шире серце  
 І слово ласкаве,  
 Там найдете ширу правду,  
 А ще, може, й славу...  
 Привітай же, моя ненько!  
 Моя Україно!  
 Моїх діток нерозумних,  
 Як свою дитину.

2. Думы мои, думы мои,  
 Цветы мои, дети!  
 Я растил вас, я берег вас,  
 Где ваш кров на свете?  
 В край родной идите, дети!  
 К нам на Украину,  
 Под плетнями, сиротами,  
 А я — здесь уж огину.

3. Там найдете сердце друга,  
 Оно не лукаво,  
 Там найдете, дети, правду,  
 А может и славу...  
 Привечай же, мать-отчизна!  
 Моя Украина!  
 Моих деток неразумных,  
 Как родного сына.

# Матушка Волга

Русская народная песня

191

Умеренно

Обр. О. КОЛОВСКОГО

С. А. Б.

*pp*

Ма - туш - ка Вол - га, ши - ро - ка и дол - га: о - на у - ка - ча - ла,

*pp*

о - на у - ка - ча - ла,

о - на у - ва - ля - ла, на - шей си - лы, си - луш - ки не ста - ло.

Эх, си - лы, эх, не ста - ло.

о - на у - ва - ля - ла,

*p*

Эх! Ма - туш - ка Ун - жа, те - бя не - ту у - же: о - на у - ка - ча - ла,

*p*

Ма - туш - ка Ун - жа о - на у - ка - ча - ла,

Э!

о - на у - ва - ля - ла Э!

о - на, у - ва - ля - ла, на - шей си - лы, си - луш - ки не ста - ло.

*mf* Ма - туш - ка Клязь - ма, Эх, и гряз - на:  
*mf* Ты уз - ка и гряз - на:  
*mf* *p* о - на у - ка - ча - ла,

си - луш - ки не ста - ло.  
 на - шей си - лы, си - луш - ки не ста - ло.  
 о - на у - ва - ля - ла,

эх! Эх! Эх! О - на у - ка - ча - ла,  
 Ма - туш - ка Ка - ма, ты те - чешь не пря - мо: у - ка - ча - ла,  
 Эх! Эх! Эх! О - на у - ка - ча - ла,  
 Ма - туш - ка Ка - ма, ты те - чешь не пря - мо: у - ка - ча - ла,

эх! *ff* о - на у - ва - ля - ла, на - шей си - лы, си - луш - ки не ста - ло.  
*ff* о - на у - ва - ля - ла, Эх! *ff* на - шей си - лы, си - луш - ки не ста - ло.

ши-ро-ка и дол-га,

Ма-туш-ка Вол-га, ши-ро-ка и дол-га, ши-ро-ка.

ши-ро-ка,

*p* э эх! *p* э эх!

*p* э эх! *p* на-шей си-лы,

*mf* о-на у-ка-ча-ла, о-на у-па-ля-ла,

*pp* Ма-туш-ка Вол-га,

си-луш-ки не ста-ло. *pp* Ма-туш-ка Вол-га,

Ма-туш-ка Вол-га,

*pp* ши-ро-ка и дол-га!

*pp* ши-ро-ка и дол-га!

*pp* га!

*pp* га!

*pp* га!

*pp* га!

*pp* га!

## Ночная тишина

Р. ШУМАН  
(1810-1856)

*Andante* *p* *cresc.*

С. А. Ночью звёзды на бархатном небе не спят и, в реке отражаясь, го-

Т. - рят. Всё покойно, безмолвно, заснул каждый лист. Воздух но-чи прозрачен и

Б. Воздушно чи

*p* *p* *p*

чист. Льёт на землю луна свой серебряный свет. Вблизи краёв его утра расцвет и блес.

*p* *p* *p*

нет солнца луч золотой, солнца свет над землёй.

*pp* *ppp* *ppp*

(закр. ртом) (закр. ртом) (закр. ртом)

(закр. ртом)

## На болоте

Слова А. АЛЛЕ

Русский текст В. Рушкиса

Г. ЭРНЕСАКС

С. А. Спокойно *p*

Т. *mm*

Б. *mm*

Тем.но - во. дье мха.ми за. рос - та - ет, глушь та.

ка - я - слов. но край зем. ли. *mf* Тем.нс - водь. е мха.ми за.рос.

та - ет, *pp* глушь та - ка - я - слов. но край зем. ли. *Fine*

*mf* Быстрее со. би. ра. я ста. ю

Там кур. лы. чут, там кур. лы. чут в путь-до. ро. гу жу.рав.

Там кур. лы. чут, там кур. лы. чут со. би. ра. я ста. ю, в путь, жу. рав.

со. би. ра. я ста. ю



со - би - ра - я ста - ю

ли. Там кур - лы - чут, там кур - лы - чут в путь - до - ро - гу жу - рав -

ли. со - би - ра - я ста - ю в путь - до - ро - гу жу - рав -

со - би - ра - я ста - ю

ли. Не - бо в ту - чях се - рых, как за - бо - та, жмет - ся к чах - лым

ли. Не - бо как за - бо - та, к со - сям -

ри кур - лы - чут,

сос - нам бо - лот - ным *тр* и кур - лы - чут в не - бе, над зем - лей хо -

кам бо - лот - ным *тр*

*р* и кур - лы - чут над хо -

жу - рав - ли.

*р* лод - ной, у - ле - та - я жу - рав - ли, жу - рав - ли.

*р* лод - ной, *рр*

Осень<sup>1)</sup>

Слова А. ПУШКИНА

Б. ЛЯТОШИНСКИЙ

Довольно медленно (Andantino)

С. А. Т. Б.

Унылая пора! Очей очарованье! Приятна мне твоя  
 унылая пора! Очей очарованье!  
 унылая пора! Приятна

люблю я пышное приро-ды  
 я прощальная краса - люблю я пышное приро-ды у-ви-  
 Приятна мне краса твоя - люблю я приро-ды  
 на

у-вяданье,  
 да-нье, в баг-рец и взо-ло-то оде-тые ле-са.  
 у-вяданье, в баг-рец и взо-ло-то оде-тые ле-са.  
 В их

а tempo  
 и све-же-е ды-ха-нье, и  
 ды-ха-нье, и  
 и све-же-е ды-ха-нье, ды-ха-нье, и  
 се-нях вет-ра шум и све-же-е ды-ха-нье,

1) Композитором использован отрывок из стихотворения.

мглой и редкийсолнца луч, и

мглой волнистою покрываешь небо, и редкий солнца  
мглой волнистою покрываешь небо, и редкий солнца

первое морозы, и отдалённые

луч, и первое морозы, седой зимы угрозы, и первое морозы, седой зимы угрозы, и первое морозы, седой зимы угрозы

а tempo

розы. Унылая пора! Очей очарованье! Приятна мне твоя прощальная краса. Я пора! Приятна прощальная краса

рит. pp

чей очарованье! Приятна мне твоя прощальная краса. Крайняя краса. Я пора! Приятна прощальная краса

## Лес

Ф. МЕНДЕЛЬСОН  
(1809-1847)

Andante non lento

C. *p* *f* *p*

A. *p* *f* *p*

1. Стоит наш лес могучий, как богатырь жидкой, надвинул шапку тучей и  
 2. Величьем поражает лесная глубина, и грёзы навешивает та

T. *p* *f* *p*

B. *p* *f* *p*

*cresc.* *f* *pp*

Стоит он так широко  
 И хочешь здесь невольно  
 шеплет листвою. Стоит он так широко и не боится бурь. Вего тени глубокой видна  
 каютшина. И хочешь здесь невольно мирский позыв. Отрадой сердце  
*pp cresc.* *f* *pp*

Стоит он так широко  
 И хочешь здесь невольно

*f* *dim.* *p*

*f* *dim.* *p*

*f* *dim.* *p*

бокой видна небеслазурь. Вего тени глубокой видна небеслазурь.  
 полно, готов всехлюбить. Отрадой сердце полно, готов всехлюбить.

бокой веготени глубокой видна небеслазурь.  
 пол но, отрадой сердце пол но, готов всехлюбить.

## Прощай

И. БРАМС  
(1833-1897)

245 Быстро

С. А. Т. Б.

*f*

1. Прощай! Ле-тишь ты, пти-ца, в дальний край, ле-тишь ты, пти-ца, в даль-ний

*mf*

ты и-щешь, где теп-

край. Уж но-чи хо-лод-не-е,

*mf*

ты и-щешь, где теп-ле-е, и-щешь теп-

*mf*

теп-

Окончание

*f* *p* *pp* *f* *pp*

ле-е. Прощай! Прощай! Прощай! Прощай!

ле-е. Прощай! Прощай! Прощай! Прощай!

ле-е.

2. Прощай!  
И ты уходишь в дальний край,  
И ты уходишь в дальний край.  
И если нам на муку  
В удел дана разлука,  
В удел дана разлука,  
Прощай, прощай, прощай, прощай!

## Колыбельная песня

И. БАРНБИ  
(1838-1896)

Larghetto

С. А. Г. Б.

1. К нам ле-тит ве-те-рок с дальних восточ-ных мо-рей. Спи, спи, мой сы-нок,  
2. Спи, сы-нок, спи, сы-нок, ско-ро всем стра-хам ко-нец. Спи, спи без тре-вог:

Иск-ры за ка-та бе-гут по волнам, ве-чер восточ-ный так  
Ско-ро о-тец твой вер-нется до-мой. Льет-ся восто-ка се-  
спив колы-бель-ке сво-ей. Иск-ры бе-гут по волнам, ве-чер э-тот  
ско-ро вер-нет-ся о-тец, ско-ро вер-нется до-мой. Льет-ся се-

тих и ру-мян, ре-бря-ный свет,  
тих и ру-мян. Мирно отдай-ся снам. Спи, сы-нок мой, по-ка мол-чи-то-ке-ан,  
ре-бря-ный свет, бе-рег за-лит лу-ной. спи, мой ми-лый сы-нок, по-ка го-ря-нет.

## Грёзы

Р. ШУМАН  
Перелож. В. Степанова

Moderato (♩ = 80)

С. *p*

А. (закр. ртом) *p*

Т. *p*

Б. (закр. ртом) *p*

*rit.*

*a tempo*

*mp*

*p*

*p*

*p*

*f*

*rit.*

*a tempo*

ri - tar - dan - do

## Kyrie eleison

И. ПИHK  
(1770 - 1846)

S. Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

A. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

T. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

B. Ky - ri - e e - lei - son.



К у - г і - е

Ky rí.e e

let  $\mathcal{A}$

50

Chri ste e - lei son, e lei - son, e lei - son,

lei son, Chri ste e lei son, e lei son, e lei son, Chri ste e lei son, e lei son.

## Осенняя песня

Текст Н. ЛЕНАУ  
Перевод О. Лепко

Ф. МЕНДЕЛЬСОН  
(1809-1847)

Andante

С. *p* *sf* *p* *cresc.*  
О вес на, тво их цве тов, как меч ты бы лой, не ста ло! Веет хо ло дом слу.

А. *p* *p* *cresc.*

Т. *p* *p* *cresc.*

Б. *p* *p* *cresc.*  
О вес на, тво их цве тов, как меч ты бы лой, не ста ло! Веет хо ло дом слу

*f* *dim.* *p*  
гов, тень на лес зе ле ный па ла, тень на лес зе ле ный па ла.

*f* *dim.* *p*  
Тень на лес, лес зе ле ный па ла.

*f* *dim.* *p*  
гов, тень на лес зе ле ный па ла, тень на лес зе ле ный па ла.

*pp* *cresc.*  
Ве тер ли стья ва кру жил, ра зы гра лась не по го да,

*pp* *cresc.*  
Ве тер ли стья за кру жил. ра зы гра лась не по

*pp* *cresc.*  
Ве тер ли стья за кру жил, ра зы

ра-зы-гра-лась не по-го-да, лес за-пла-кали за-ныл, за-сто-  
 го да, да, да, лес за-пла-кал и за-ныл, за-сто-  
 гра-лась не по-го-да,

на-ла вся при-ро-да, вся при-ро-да за-сто-на-ла.  
 при-ро-да за-сто-на-ла.  
 на-ла вся при-ро-да, вся при-ро-да за-сто-на-ла.

Быстро о-сень про-нес-лась, про-ле-те-ли дни не-на-стья!  
 Быстро о-сень про-нес-лась, про-ле-те-ли дни не-на-стья!

*a tempo*

*pp* *cresc.*

Лес мне шепчет: здесь у нас ты найдешь покой и счастье, е,

*pp* *cresc.*

Лес мне шепчет: здесь у нас ты найдешь покой и

*pp* *cresc.*

Лес мне шепчет: здесь у нас ты найдешь покой и

*f* *sf* *pp* *Allegro* *f* *sf*

лес мне шепчет: здесь у нас ты найдешь покой и счастье. Здесь воскреснут и ум

*f* *sf* *pp* *f* *sf*

счастье, е, Здесь воскреснут и ум

*f* *sf* *pp* *f* *sf*

здесь у нас ты найдешь покой и счастье. Здесь воскреснут и ум.

*f* *sf* *pp* *f* *sf*

здесь у нас ты найдешь покой и счастье. Здесь воскреснут и ум.

*cresc.* *f* *p*

- рут тайны сердца роковы-е, здесь на дежды расцветут, как по беги мо-ло-

*cresc.* *f* *p*

- рут тайны сердца роковы-е, здесь на дежды расцветут, как по беги мо-ло-

*cresc.* *f* *p*

- рут тайны сердца роковы-е, здесь на дежды расцветут, как по беги мо-ло-

*cresc.* *f* *p*

- рут тайны сердца роковы-е, здесь на дежды расцветут, как по беги мо-ло-

ды е, здесь на деж ды рас-цве тут, как по бе ги мо. ло ды е, как по

ды е, здесь на деж ды рас цве тут, рас. цве тут, рас. цве тут, как по.

бе ги мо. ло ды е. Здесь вос крес нут и ум рут тай ны серд ца ро ко.

бе ги мо ло ды е. Здесь вос крес нут и ум рут. Тай ны серд ца ро ко.

вы е, здесь на деж. ды рас цве тут, как по бе ги мо. ло ды е, как по.

вы. е, здесь на деж ды рас цве тут, как по. бе ги мо. ло ды е. здесь

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

- бе - ги мо - ло - ды - е, здесь вос - крес - нут и ум - рут, и ум - рут,

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

рас - цве - тут на - деж - ды, здесь вос - крес - нут и ум - рут тай - ны,

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

вос - крес - нут и ум - рут

*dim.* *p* *p* *p*

тай - ны серд - ца здесь ум - рут, здесь на - деж ды рас - цве - тут, как по - бе - ги мо - ло -

*dim.* *p* *p* *p*

тай - ны серд - ца здесь ум - рут, здесь ум - рут, рас - цве - тут,

*dim.* *p* *p* *p*

рас - цве - тут рас - цве -

*f* *f* *dim.* *p* *p* *p*

- ды - е, рас - цве - тут, рас - цве - тут, здесь на - деж - ды рас - цве - тут,

*f* *dim.* *p* *p* *p* *p*

рас - цве - тут, рас - цве - тут, здесь на - деж - ды рас - цве - тут,

*f* *dim.* *p* *p* *p* *p*

- тут,

# Воскукуй, моя кукушечка

Русская народная песня

Обр. М. ИПОЛИТОВА-ИВАНОВА  
(1859-1935)

Медленно

С. Вос - ку - куй, мо - я ку - ку - шеч - ка,

А. 1. Мо - я ку - ку - шеч - ка,

Т. 1. Вос - ку - куй, мо - я ку - ку - шеч - ка, ку - ку - шеч - ка,

Б. 1. Мо - я ку - ку - шеч - ка,

во зе - ле - ном, зе - ле - ном бо - ру. На за - ре, на красной

во зе - ле - ном, зе - ле - ном бо - ру.

во зе - ле - ном, зе - ле - ном бо - ру, во зе - ле - ном бо - ру. На за - ре, на красной

во зе - ле - ном бо - ру, во зе - ле - ном бо - ру.

зо - рень - ке, на вос - хо - де крас - на солныш - ка.

зо - рень - ке, на вос - хо - де крас - на солныш - ка.

на вос - хо - де крас - на солныш - ка.

2. Ты взойди, рожь золотистая,  
Наклонись спелым колосом,  
Спелым колосом.  
Спелым колосом тяжелым  
До земли, да до земли родной

3. Выйдем все на утро красное,  
Соберем, соберем тебя,  
Соберем тебя.  
И накормим хлебом досыта  
Стариков да деток малых.

## Ничто в полюшке не колышется

Русская народная песня

Обр. И. ПОНОМАРЬКОВА

Медленно, напевно

С. *p* Ни-что в по-люш-ке не ко-лы-шет-ся, толь-ко

А.

Т.

Б.

груст-ный на-пев где-то слы-шит-ся:

слы-шит-ся:

*тр* пас-ту-

*тр* пас-ту-шок напе-вал

*песню* див-ну-ю, он в той

*песню* див-ну-ю, он в той

*песню* див-ну-ю, он в той

в той



пе-сне вспо-ми-нал сво-ю ми-лу-ю. *mf*  
 Как на-  
 пе-сне вспо-ми-нал сво-ю ми-лу-ю.  
 пе-сне

грусть же-сто-ка-я: из ме-  
 -па-ла на-ме-ня *tr*  
 на-па-ла грусть же-сто-ка-я: из ме-  
 ах,

-ни-ла мне чер-но-о-ка-  
 -ни-ла мне чер-но-о-ка-  
 -я,

*dim. e rit.*  
 чер-но-о-ка-я, чер-но-о-ка-я.  
 -я, чер-но-о-ка-я, чер-но-о-ка-я.  
 -я,

# Как при вечере

(Свадебная)

Обр. С. ВАСИЛЕНКО  
(1872 1956)

Moderato (♩=60)

С. *p* 1. Как при ве-че-ре бы-ло ве-че-ре, при по-след-нем ча-су врс-меч-ке.  
2. Сле-зы горь-ки-е про-ли-ва-ю-чи, свет А-ри-нуш-ка до-жи-да-ла-ся:

А. *p*

1. Как при ве-че-ре, при по-след-нем вре-меч-ке,  
2. Сле-зы горь-ки-е про-ли-ва-ла о-на,

С. *pp* 1. На А-ри-ни-ном на де-вич-ни-ке при-ле-та-ли си-зы го-лу-би,

А. *pp*

Т. *pp* 2. „При-ле-тай ко мне на о-ко-шеч-ко, на про-бо-и-ну на се-реб-ря-ну,

Б. *pp*

*f* с го-лу-бя-ми при-ле-тал сю-да млад я-сен, млад я-сен со-кол...

*f* млад я-сен со-кол...  
при-ле-тай го-лубь мой!"

*f* свет на-де-жа, я-сен со-кол мой, при-ле-тай ко мне, го-лубь мой!"

*f*

## Più mosso

При-ле-тал он на о-ко-шеч-ко, на о-ко-шеч-ко на ко-ся-ща-то,  
 При-ле-тал он на о-ко-шеч-ко, на о-ко-шеч-ко на ко-ся-ща-то,  
 При-ле-тал он на о-ко-шеч-ко ко-ся-ща-то,

на про-бо-и-ну се-ре-бря-ну, у-ви-да-ла, у-смот-ре-ла род-на-  
 на про-бо-и-ну се-ре-бря-ну, у-ви-да-ла, у-смот-ре-ла род-на  
 на про-бо-и-ну се-ре-бря-ну, на про-

се-стри-ца е-го. „Ты ро-ди-ма-я, свет И-ва-нов-на,  
 се-стри-ца е-го. При-го-лубь! При-лас-кай!  
 -бо-и-ну. „Ты ро-ди-ма-я

при-го-лубь е-го, мо-во со-ко-ла... При-го-лубь! При-лас-кай!  
 При-го-лубь е-го, мо-во со-ко-ла... При-го-лубь! При-лас-кай!  
 При-го-лубь е-го, ты род-на-я,

## Темпо I

*Respress.*

Я бы ра - да при-го-лу - би-ла, мо-е серд - це не во-ро-тит-ся...

*p* Тво-е серд - це бес-по-кой - но-е не во-ро-тит-ся

*ppp* при-ла-скай е - го, при-го-лубь е - го за ме-ня, за лю-бовь мо-ю...

*pp* Я бы ра - да при-го-лу - би-ла, мо-е серд - це не во-ро-тит-ся.

*pp* Я бы ра - да при-го-лу - би-ла, мо-е серд - це не во-ро-тит-ся.

*pp* Я бы ра - да при-го-лу - би-ла, мо-е серд - це не во-ро-тит-ся.

*f* Бе-лы ру-чень-ки о-пу-ска-ют-ся, рез-вы но-жень-ки от-ня-лись... Ах...

*f* Бе-лы ру-чень-ки о-пу-ска-ют-ся, рез-вы но-жень-ки от-ня-лись... от-ня-лись...

## В темном лесе

Русская народная песня

Обр. А. ПАЩЕНКО, ор. 46

Спокойно (♩ = 88)

Т. *pp* В тем.ном ле.се, в тем.ном ле.се, в тем.ном ле.се, в тем.ном ле.се, за.лесь-ю,

Б. *pp*

за.лесь-ю. По-руб-лю я, по-руб-лю я, по-руб-лю я, по-руб-лю я, па.се.

С. *pp sempre* В тем.ном ле.се, в тем.ном

А. *pp sempre*

Т. *p* -ку, па.се - ку. Рас.па-шуль я, рас.па-шуль я, рас.па-шуль я, рас.па.

Б. *p* В тем.ном ле.се, в тем.ном

ле.се, в тем.ном ле.се, в тем.ном ле.се,

- шуль я па.шен-ку, па.шен-ку. По.се-юль я, по.се-юль я, по.

*f*

в темном ле-се, в темном ле-се. У-ро-дил-ся,

-се-юль-я, по-се-юль-ко-но-пель, ко-но-пель. У-ро-дил-ся, у-ро-

у-ро-дил-ся ко-но-пель-зе-ле-ный, бел-во-лок-нист, *cresc.*

ко-но-пель бел-во-лок- *cresc.*

-дил-ся, у-ро-дил-ся, у-ро-дил-ся, *cresc.*

-нист. По-ва-дил-ся, по-ва-дил-ся, по-ва-дил-ся, по-ва-дил-ся,

вор во-ро-бей, вор во-ро-бей, вмо-ю ко-но-пель-ку, вмо-

-ю зеле-ну-ю ле-та-ти, ле-та-ти

-пель-ку, мо-ю зеле-ну-ю кле-ва-ти, кле-ва-

ти.

*f*

Уж я во - ра, уж я во - ра, уж я во - ра, уж я во - ра

*p*

перь - я, крыль-я, перь - я, крыль-я

из - лов - лю, из - лов - лю, крыль-я,

*p*

перь-я, перь-я, крыль-я, перь-я, перь-я, крыль-я,

перь - я, крыль-я перь - я о - щип - лю, о - щип -

*f*

перь - я, перь - я, крыль-я, перь - я, перь - я, о - щип - лю, о - щип -

*f*



Meno mosso

poco a poco rall.

лю. Ой ли, ой ли, ой ли, ой ли, ой ли,

лю. Он не бу - дет, он не ста - нет, по - за - бу - дет, пе - ре -

ой ли,

(Закр. ртом) *pp*

(Закр. ртом) *pp*

ста - нет ле - та - ти, ле - та - ти. Мо - ю

*p* *p* *p*

*pp*

ко - но - пель - ку мо - ю зе - ле - ну - ю, мо - ю ко - но - пель - ку, мо - ю

ze - ле - ну - ю кле - ва - ти

(Закр.ртом)

*mf* кле - ва -

*mf* кле - ва -

*poco a poco rall. e smorzando*

- ти,

*pp* кле - ва -

- ти,

- ти.

*ppp* кле - ва - ти.

*ppp* (Закр.ртом) Ах, кле - ва - ти.

# Не цветочек в поле вянет...

Слова А. ОСТРОВСКОГО

П. ЧЕСНОКОВ  
(1877-1944)

С. Не цве - то - чек в по - ле вя - нет, не бы - лин - ка, ах!

А. *p* вя - *mf*

Т. *mf* Ах!

Б. Вя -

Вя - нет, сох - нет доб - рый мо - ло - дец де - тин - ка.

нет,

Вя - нет, сох - нет доб - рый мо - ло - дец де - тин - ка. Полю - бил он

нет,

На не - сча - стьи - це се - бе, да на боль - шо -

крас - ну де - ви - цу на го - ре, на не - сча - стьи - це се - бе, да на боль - шо -



е. По на прас ну сво е серд це парень гу бит, что не ровнюшку де.



Во тем ну ночь соли пу крас ну не всхо .  
ви пу парень лю бит.



ди ти, ах! Что за пар нем крас ной де ви .  
что  
Ах! Что за пар нем крас ной де ви .  
Что



це не бы ти, крас ной де ви це не бы ти.  
це не бы ти, крас ной де ви це не бы ти.

## Утёс

Слова М. ЛЕРМОНТОВА

В. ШЕБАЛИН

В умеренном темпе, певуче *mf*

С. на гру-ди у -

А. *p* Но - че - ва - ла *mf* туч-ка зо-ло-та - я

Т.

Б.

тё - са ве - ли - ка - на, ут - ром в путь о - а ум-ча-лась ра - но,

по ла-зу-ри ве-се-ло иг-ра - я.

влаж - ный

Но ос - та - л - ся

*mf* в мор-щи - не ста - ро - го у - тё - са.  
*mf* след в мор-щи - не ста - ро - го у - тё - са.  
*mf* о - ди - но - ко

*p* и ти - хонь - ко пла - чет  
*p* за - ду - мал - ся глу - бо - ко, мм... мм...  
 он сто - ит,

*p* и ти - хонь - ко пла - чет он в пу - сты - не, в пу - сты - не.  
*pp* он в пу - сты - не, мм... мм... в пу - сты - не.  
 мм... мм... в пу - сты - не.

## Калистрат

Слова Н. НЕКРАСОВА

Т. СИДОРЕНКО

Moderato

С. Ба-ю, бай! Ба-ю, бай! На-до мной пе-ва-ла ма-туш-ка,

А. Ба-ю, бай! Ба-ю, бай! Ба-ю, ба-ю,

Т. Ба-ю, бай! Ба-ю, бай! Ба-ю, ба-ю,

Б. Ба-ю, бай! Ба-ю, бай! Ба-ю, ба-ю,

ко-лы-бель мо-ю ка-ча-ю-чи: „бу-дешь счастлив, Ка-ли-стра-туш-ка,

ба-ю, ба-ю, бай, бай, бай.

Бай,

бу-дешь жить ты при-пе-ва-ю-чи! И сбы-лось по во-ле бо-жи-ей

ба-юш-ки.

Ба-ю, бай! Ба-ю, ба-ю, ба-ю, ба-ю, бай, бай, бай.

ба - ю, ба - ю *f*  
 пред-ска-за-нье мо-ей ма-туш-ки: нет бо-га-че, нет при-  
 Ба - ю, ба - ю, *f* нет бо-га-че, нет при-го-же-е, нет на-ряд-ней Ка-ли-  
*f*

го-же! Включе-вой во-де ку-па-ю-ся, ня-тер-ней че-шу во-ло-сын-ки,  
 А... а...  
 -стра-туш-ки!

ох, до-жи-да-ю-ся сне-за-се-ян-ной по-ло-сын-ки!  
 у-ро-жа-ю до-жи-да-ю-ся сне-за-се-ян-ной по-ло-сын-ки!



*ff* *poco dim.*

*ff* *poco dim.* *p*

*ff* *poco dim.* *tr*

*ff* *poco dim.*

У - ро - жа - ю до - жи - да - ю - ся сне - за - се - ян - ной по - ло - сынь - ки! А...

До - жи - да - юсь! На - домной пе - ва - ла

*p*

*p*

*p*

„Бу - дешь счаст - лив, Ка - ли - стра - туш - ка,  
Мм...

ма - туш - ка, ко - лы - бель мо - ю ка - ча - ю - чи:

*pp* *allargando e dim. rrr*

*pp* *rrr*

*pp* *rrr*

Ба - ю, бай! Ба - ю, бай! Бай

бу - дешь жить ты при - пе - ва - ю - чи!”

Ба - ю, бай! Ба - ю, бай!

Бай! Бай!

## Слезы

Слова Ф. ТЮТЧЕВА

М. КОВАЛЬ

Andante

С. 

А. 

Т. 

Б. 

О, сле - зы люд - ски - е, лье - тесь вы, *росо*

Сле - зы люд - ски - е, лье - тесь вы, *росо*

О, сле - зы люд - ски - е, лье - тесь вы *mf*

Сле - зы люд - ски - е *tr*

а *росо crescendo* лье - тесь вы, лье - тесь вы, лье - тесь вы, лье - тесь вы, лье - тесь вы, *tr*

а *росо crescendo* лье - тесь вы, лье - тесь вы, лье - тесь вы, лье - тесь вы, лье - тесь вы, *tr*

ран - ней и позд - ней по - рой, лье - тесь без - вест - ны - е *tr*

лье - тесь вы, лье - тесь вы, лье - тесь вы, лье - тесь, *tr*

*mf* *f* *piu f*  
 лье - тесь не - зри - мы - е, не - ис - то - щи - мы - е, не - ис - чис -  
*mf* *f* *piu f*  
 лье - тесь, лье - тесь, лье -  
*mf* *f* *piu f*

*ff* *p rit* *n tempo*  
 - ли - мы - е, лье - тесь, лье - тесь...  
*ff* *p*  
 - тесь, лье - тесь, лье - тесь...  
*ff* *p* *pp*  
 лье - тесь как льют - ся стру - и дожде - вые

*tr* *p*  
 в о - сень глу - ху - ю, по - ро - ю ноч - ной.  
*tr* *p*  
 в о - сень глу - ху - ю, по - ро - ю ноч - ной.  
*tr* *p*

# Мать Олега Кошевого

Слова М. МАТУСОВСКОГО

А. НОВИКОВ

Медленно, напевно, с чувством

С. 1. Дав. но степ. ные су. хо ве и за. по. ро. ши. ли ста. рый

А. 1. Дав. но, дав. но за. по. ро. ши. ли

Т. 1. Дав. но, дав. но за. по. ро. ши. ли

Б.

след; дав. но, дав. но ви. сит в му. зе е. е. го. маль.

след; дав. но, дав. но ви. сит в му. зе е. е.

чи. ше. ский пор. трет. Дав. но у. ви. де. ли сол. да. ты сво.

го, е. го пор. трет. Дав. но у. ви. де. ли сол. да. ты сво.

*f* *p* *Певуче, выразительно*

-ей по - бе - ды тор - же - ство, и сад, где он любил бро - дить ког - да - то, на -

сад, где он бро - дил ког - да - то,

-ей по - бе - ды тор - же - ство, и

-ей и сад на - зва - ли, на -

*V mf* *rit.*

-зва - ли и - ме - нем е - го, и сад, где он любил бро - дить ког - да - то,

на - зва - ли в честь е - го,

и сад, где он лю - бил бро - дить ког - да - то,

-зва - ли в честь е - го, и сад, где он бро - дил ког - да - то,

*p* *rit.* 1. *p* 2. *V dim. pp* *pp*

назва - ли и - ме - нем е - го. сын е - е при - дет, при - дет.

и - ме - нем е - го. сын е - е при - дет, при - дет.

2. Давно на площади в районе  
Воздвигли памятник ему;  
И есть роман о Краснодаре,  
Но мать не верит ничему.

Она не сходит с косогора,  
Стоит часами у ворот,  
И все ей кажется, что скоро  
Из школы сын ее придет.

# Красная Пресня

Слова В.ГУРЬЯНА

В.МУРАДЕЛИ

Медленно, проникновенно

С. *p* 1. Над на - шей судьбой проле -

А. *p* Над на - шей судьбой проле -

Т. *p* Над на - шей судьбой проле -

Б. *p* 1. Вра - ждеб - ны - е ви - хри в былом де - ка - бре

- та - ли, мо -

- та - ли, мо -

ког - да из по - те - мок на - встре - чу за - ре

- сков - ский вос - стал про - ле - та - рий!.. Для всех, кто меч - тал свет сво -

- сков - ский вос - стал про - ле - та - рий!.. Для всех, кто меч - тал свет сво -

*p*

- бо - ды за - жечь, бы - ла бар - ри - ка - да три - бу - ной, со -

*p*

- бо - ды за - жечь, бы - ла бар - ри - ка - да три - бу - ной, со -

*p*

- ру - жьем в ру - ках ты про - дол - жи - ла речь ге - ро - ев Па - риж - ской Ком -

- ру - жьем в ру - ках ты про - дол - жи - ла речь ге - ро - ев Па - риж - ской Ком -

*rit.* *Poco più mosso*

- му - ны! То - ва - рищ, на Крас - ну - ю Прес - ню пой - дёшь, у -

- му - ны! То - ва - рищ, на Крас - ну - ю Прес - ню пой - дёшь, у -

*p poco a poco cresc.*

- слы - шишь бес - смерт - ну - ю пе - сню -      *p* впе - ред к ком - му - низ - му и -

- слы - шишь бес - смерт - ну - ю пе - сню -      *p* впе - ред к ком - му - низ - му и -

*f*

- дет мо - ло - дёжь, по - ёт на - ша Крас - на - я Прес - ня!      *p* Ле -

- дет мо - ло - дёжь, по - ёт на - ша Крас - на - я Прес - ня!      *p* Ле -

- тит на - ша пе - сня, зо - вет на - ша пе - сня, по - ет на - ша Крас - на - я

- тит на - ша пе - сня, зо - вет на - ша пе - сня, по - ет на - ша Крас - на - я



Для повторения

Прес - ня! Ле - тит на - ша пе - сня, зо - вет на - ша пе - сня: впе -

Прес - ня! Ле - тит на - ша пе - сня, зо - вет на - ша пе - сня: впе -

Для окончания

-ред! Впе - ред! -вет на - ша пе - сня: впе - ред! Впе - ред!

-ред! Впе - ред! -вет на - ша пе - сня: впе - ред! Впе - ред!

Ты

2. Ты Красною стала в огне баррикад,  
 От крови земля багровела...  
 Ты насмерть стояла — ни шагу назад —  
 В борьбе за рабочее дело.  
 Двуглавый стервятник когтями взметал  
 Лавины огня и железа,  
 Но, грудью встречая смертельный мсталь  
 Ты пела свою Марсельезу!

Припев: Товарищ, на площадь Восстанья пойдешь,  
 Услышишь бессмертную песню,  
 Вперед к коммунизму идет молодежь,  
 Поет наша Красная Пресня.  
 Летит наша песня,  
 Зовет наша песня,  
 Поет наша Красная Пресня!  
 Летит наша песня,  
 Зовет наша песня:  
 Вперед!...  
 Вперед!...

# О поэте

(Памяти Важа Пшавела)

Слова С. ГЛАХАШВИЛИ  
Перевод Ю. Цергелева

Д. АРАКИШВИЛИ  
(1873-1953)

*Allegretto*

С. *p* Солнце жарко-е, не-у-ем-но-е,  
А. по-греб-ла те-бя ту-ча тем-на-я.  
Т.  
Б.

*rosso rit.*  
Го-ры сум-ра-ком по-кры-ва-ют-ся, стру-ны звуч-ны-е об-ры-ва-ют-ся:  
Го-ры сум-ра-ком по-кры-ва-ют-ся, стру-ны звуч-ны-е об-ры-ва-ют-ся:

*a tempo*  
„Ва-жа!“ Ве-тер-ры да-ет в у-щель-ях: „Ва-жа!“ Све-тло-го смер-ть по-хи-ти-ла!  
„Ва-жа!“ Ве-тер-ры да-ет в у-щель-ях: „Ва-жа!“ Све-тло-го смер-ть по-хи-ти-ла!

*p*  
От-кли-ка-ют-ся до-лы Гру-зи-и: „Ва-жа!“ Глу-хо вто-рит им А-раг-ва,  
От-кли-ка-ют-ся до-лы Гру-зи-и: „Ва-жа!“ Глу-хо вто-рит им А-раг-ва,

## Meno mosso

Буд-то сле-зы вски- па-ют гор-ны-е, и вот-вет ей Ку-ра бур-ли-ва-я

Буд-то сле-зы вски- па-ют гор-ны-е, и в от-вет ей Ку-ра бур-ли-ва-я

сто-ном го-рест-ным от-кли-ка-ет-ся... Го-ры тем-ны-е, ре-ки пен-ны-е

сто-ном го-рест-ным от-кли-ка-ет-ся... Го-ры тем-ны-е, ре-ки пен-ны-е

росо и росо *dim.* *pp* ду-мой скорбно-ю вы о-ку-та-ны... Солнце жарко-е не-у-ем-но-е

росо и росо *dim.* *pp* ду-мой скорбно-ю вы о-ку-та-ны...

росо и росо *dim.* *pp* ду-мой скорбно-ю вы о-ку-та-ны... погребла тебя

росо и росо *dim.* *pp*

го-ры сум-ра-ком по-кры-ва-ют-ся, серд-це Грузи-и раз-ры-ва-ет-ся.

ту-ча темна-я, го-ры сум-ра-ком по-кры-ва-ют-ся, серд-це Грузи-и раз-ры-ва-ет-ся.

*rit.*

# Ой, земля, земелюшка

Хор из оратории „Емельян Пугачев“

Слова В.КАМЕНСКОГО

М.КОВАЛЬ

Протяжно

С. *tr* А - ли по

А. *tr* Мы ли да не па - ха - ли, мы ли да не тер - пе - ли? *p* (закр.ртом)

Т. (закр.ртом)

Б. (закр.ртом)

спи - нам бе - ре - зы да е - ли не гу - ля - ли в са - мом де - ле?

1 *tr* Мы ли да не па - ха - ли, мы ли да не тер - пе - ли?

## Мало-помалу оживленнее

зе - ме - люш - ка!

Ой, зем - ля, По - мо - ги, Е -

ой, зем ля...

А, а,

- ме - люш - ка! А, а,

А, а,

А, а,

А, а,

а, а, а, а, а, а,

Мы ли да не па - ха - ли,

мы ли да не тер - пе - ли? *mf* А - ли по спи - нам бе - *p* (закр. ртом)

- ре - зы да е - ли не гу - ля - ли, в са - мом де - ле? *tr* По - мо - ги, Е -

4 *p* *замедляя* Ой, зем - ля, зе - ме люш - ка!.. *p* Ой, зем - ля, зе - ме люш - ка!.. Ой, ой! Ой, ой!

# Что ты клонишь над водами...

Слова Ф. ТЮТЧЕВА

М. КОВАЛЬ

*Moderato sostenuto*

С. 

А. 

Т. 

Б. 

Что ты кло - нишь над во - да - ми, и - ва, ма - куш - ку сво - ю?

*moderato*





*pp* 

*pp* 

Что ты кло - нишь над во - да - ми, и - ва, ма - куш - ку сво - ю?

*p* 

*p* 

*p* 

*p* 

И дро - жа - щи - ми ли - ста - ми, слов - но жад - ны - ми у - ста - ми,

И дро - жа - щи - ми ли - ста - ми, слов - но жад - ны - ми у - ста - ми,

до-вишь бег-лу - ю стру-ю?

до-вишь бег-лу-ю стру-ю, стру-ю?

до-вишь бег-лу - ю стру-ю?

до-вишь бег-лу-ю стру-ю, стру-ю?

*Poco più mosso*

Хоть то-мит - ся, хоть тре-пе - щет каж - дый лист твой

Хоть то-мит - ся, хоть тре-пе - щет каж - дый лист твой

Хоть то-мит - ся, хоть тре-пе - щет каж - дый лист твой

Хоть то-мит - ся, хоть тре-пе - щет каж - дый лист твой

над стру-ей... но стру-я бе - жит и пле - щет,

над стру-ей... но стру-я бе - жит и пле - щет,

над стру-ей... но стру-я бе - жит и пле - щет,

над стру-ей... но стру-я бе - жит и пле - щет,



poco accelerando

и, на солн-це не-жась, бле-щет, и, на солн-це не-жась, бле-щет,

и, на солн-це не-жась, бле-щет, и, на солн-це не-жась, бле-щет,

и сме-ет-ся над то-бой, и сме-ет-ся над то-бой, и сме-ет-ся над то-бой, и сме-ет-ся над то-бой,

и сме-ет-ся над то-бой, и сме-ет-ся над то-бой, и сме-ет-ся над то-бой, и сме-ет-ся над то-бой,

бой. Что ты кло-нишь над во-да-ми, и-ва, ма-куш-ку сво-ю?

бой. Что ты кло-нишь над во-да-ми, и-ва, ма-куш-ку сво-ю?

бой. Что ты кло-нишь над во-да-ми, и-ва, ма-куш-ку сво-ю?

бой. Что ты кло-нишь над во-да-ми, и-ва, ма-куш-ку сво-ю?

*pp*

Что ты кло - нишь над во - да - ми, и - ва, ма - куш - ку сво - ю

*pp*

*p*

и дро - жа - щи - ми ли - ста - ми, слов - но жад - ны - ми у - ста - ми,

*p*

и дро - жа - щи - ми ли - ста - ми, слов - но жад - ны - ми у - ста - ми,

*p*

*tr*

ло - вишь бег - лу - ю стру - ю?

*p*

Ло - вишь бег - лу - ю стру - ю, стру - ю?

*tr*

ло - вишь бег - лу - ю стру - ю?

стру - ю?

Ло - вишь бег - лу - ю стру - ю?

# Вечером синим

Слова С. ЕСЕНИНА

Г. СВИРИДОВ

Спокойно, не затягивая ♩ = 76-80

С. *pp* Вечером си - ним, ве - чером лун - ным

А. *pp*

Т. *pp* Вечером си - ним, ве - чером лун - ным

Б. *pp*

был я ко - гда - то кра - си - вым и ю - ным. *dim.*

*dim.*

был я ко - гда - то кра - си - вым и ю - ным. *dim.*

*dim.*

*pp* Не - у - дер - жи - мо, не - по - вто - ри - мо

*pp*

*pp* Не - у - дер - жи - мо, не - по - вто - ри - мо

*pp*

rit. *p*

всё про-ле-те-ло... всё про-ле-те-ло... да.

всё про-ле-те-ло... всё про-ле-те-ло... да.

*pp* a tempo

- ле - че... ми - мо...

*pp*

*pp*

*pp*

- ле - че... ми - мо...

*pp*

*espress.*

Серд - це о -

*molto ten. pp espress.*

И вы - цве - ли о - чи...

*p* *ten.*

*p* *ten.*

*p* *ten.*

(Закр. ртом)

сты - ло,

(Закр. ртом)

*a tempo* *pp* *ten.*

Си - не - е сча - стье!

*ten.*

(Закр. ртом)

*ten.*

*ten.*

*a tempo* *pp*

Лун - ны - е но -

*p* *dim.* *pppp*

чи!

*p* *dim.* *pppp*

*p* *dim.* *ppp*

*p* *dim.* *ppp*

## Казнённым

Слова А. ГМЫРЕВА

Д. ШОСТАКОВИЧ  
оп. 88 № 5

Adagio (♩ = 56)

С. 

А. 

Т. 

Б. 

В э той келье, тоскливой и душевной, дожи-ва-ли по-след-ни-е дни два бор-ца.









В э той келье, тоскливой и душевной, дожи-ва-ли по-след-ни-е дни два бор-ца, два бор-

В э - той келье, душ - ной два бор - ца, два









В э той келье, тоскливой и душевной, дожи-ва-ли по-след-ни-е дни два бор-

- ца в э - той душ - ной, тоскливой

бор - ца, в келье тоскливой и душевной,









В э той келье, тоскливой и душевной, дожи-ва-ли по-след-ни-е дни два бор-ца.

- ца. В э той келье до-жи-ва-ли два бор - ца.

келье. В э той душ - ной келье два бор - ца.

два бор - ца до-жи-ва - ли по-след - ни - е... Уз -

## Meno mosso, maestoso

Уз - ник, брат, пре - кло - ни, зо - ву горь-кой у - тра - ты по -

Уз - ник, брат, пре - кло - ни, зо - ву горь-кой у - тра - ты по -

Уз - ник, брат, пре - кло - ни, зо - ву горь-кой у - тра - ты по -

слуш-ный, пре-кло-ни с ти-хой гру-стью, ко-ле-ни, ко-

слуш-ный, пре-кло-ни ко-ле-ни,

слуш-ный, пре-кло-ни ко-ле-ни,

гда в сум-ра-ке се-рых уг-лов пред то-бой встанут чёр-ны-е те-ни двух без-

пре - кло - ни, пре - кло - ни

вре-мен-но пав-ших бор-цов.

в честь па-вших бор-цов.

двух без-вре-мен-но пав-ших бор-цов.

(закр. ртом)

(закр. ртом)

# Мать послала к сыну думы

Слова М. ТАНКА  
Перевод М. Исаковского

В. ШЕБАЛИН

В умеренном движении

С. *p* Мать по - сла - ла к сы - ну ду - мы ран - ней - ра - нью; воз - вра -

А. *p* Мать ран - ней - ра - нью;

... ти - лись э - ти ду - мы к ней вет - ра - ми. Мать по - сла - ла к сы - ну

слё - зы, за - пе - ча - лясь; тём - ной тучей э - ти слё - зы воз - вра -

С. *p* ... ща - лись. Мать по - сла - ла к сы - ну пе - сню ждёт от - ве - та;

А. *p* А...

Т. *p* А...

Б. *p* А...



*mf* чёр-ным во-ро-ном вер-ну-лась пе-сня э-та. *p* При-ле-та-ет во-рон, крячст у ко-  
*mf* чёр-ным во-ро-ном вер-ну-лась пе-сня э-та. *p* А,  
*mf* чёр-ным во-ро-ном вер-ну-лась пе-сня э-та. *p*

*p* Он и  
 - лод - ца: - „Ты не жди на-пра-сно-сы-на, - не вер-нёт-ся.  
*p* а, а, а. Он и  
*p*

*cresc.* рад бы воз-вратить-ся, да не во-лен: об-вен-чал-ся он с ря-би-ной в чис-том  
*cresc.* рад бы воз-вратить-ся, да не во-лен: об-вен-чал-ся он с ря-би-ной в чис-том  
*cresc.* рад бы воз-вратить-ся, да не во-лен: об-вен-чал-ся он с ря-би-ной в чис-том  
*cresc.*

*слегка расширяя*

*в темпе*  
*mf* по-ле. Об-ви-ла е-го, сер-деч-на-я, кор-ня-ми, при-на-  
*mf* Об-ви-ла кор-ня-ми,  
*mf* Об-ви-ла кор-ня-ми, при-на-  
*mf* Об-ви-ла е-го, сер-деч-на-я, кор-ня-ми, об-ня-

крыла его алыми ветвями. И шумит, шумит ря-да. ветвями. И шумит

би на под горою, охрания би на под горою, охрания

ня-я сон солдата, сон геро-я, сон геро-я. сон солдата, сон геро-я. сон солдата, сон геро-я, сон геро-я. хра-ния я сон геро-я, сон геро-я.

## Альпы

Слова Ф. ТЮТЧЕВА

П. ЧЕШОКОВ, ор. 29  
(1877-1944)

Медленно

С. Сквозь ла - зур. ный сумрак но - чи Аль - пы снеж - ны. е гля - дят.

А.

Т. Сквозь ла - зур. ный сумрак но - чи Аль - пы снеж - ны. е гля - дят.

Б.

По - мер - тве - лы. е их о - чи у - жа. сом ра -

льди. стым

По - мер - тве - лы. е их о - чи льди. стым у - жа. сом ра -

зят.

Вла - стью не. кой о - ба - ян - ны,

Вла - стью о - ба - ян - ны,

Вла - стью не. кой о - ба - ян - ны,

до восшест. ви. я за -

зят.

до восшест-ви-я за-ри, дрем-лют, гроз-ны и ту-ман-ны, слов-но пад-ши-е ца-  
 до за-ри,  
 -ри,  
 дрем-лют, ца-

-ри. Оживлённо  
 Но вос-ток лишь за-а-  
 слов-но пад-ши-е ца-ри.  
 Но вос-  
 -ри,

-ле-ет, ча-рам ги-бель-ным ко-нец: пер-вый, вне-бе, про-свет-  
 пер-вый, вне-бе,  
 -ток... Про-свет-

ле - ет бра - та стар - ше - го ве - нец. И с гла - вы, и с гла -  
 вы боль - шо - го бра - та стар - ше - го ве - нец. И с гла -  
 вы боль - шо - го бра - та стар - ше - го ве - нец. И с гла -

вы боль - шо - го бра - та на мень - ших стру - я, и блес -  
 вы бра - та на мень - ших, стру - я та на мень - ших бе - жит стру - я, и блес -  
 бра - та

тит в вен - цах из зла - та вся вос - крес - ша - я се - мья.  
 тит в вен - цах из зла - та вся вос - крес - ша - я се - мья.

# Течет вода в сине море

Слова Т. ШЕВЧЕНКО  
Перевод А. Гаямова

Б. ЛЯТОШИНСКИЙ

*Andante sostenuto*

С.

А.

Т.

Б.

*pp*

Гля.

Те - чет во - да в си - не мо - ре, да не вы - те - ка - ет,

*Rosso più mosso*

*tr* По - шел ка - зак на край

- дит ка - зак, где же сча - стье, где сча - стье, не зна - ет. По - шел ка -

*tr* глядит, где же сча - стье, где сча - стье. По - шел ка -

*tr*

*tr* По - шел ка - зак на край све - та, мо - ре вол - ны

*f* све - та по - шел ка - зак на край све - та;

*f* - зак на край све - та, на край све - та; мо - ре

*f* - зак, по - шел ка - зак на край све - та;

## Темпо I

ме - чет,

серд-це бьёт - ся, а ду - ма

вол-ны ме - чет, бьёт-ся серд - це ка - зац-ко - е, а ду - ма всё

бьёт-ся серд-це, бьёт - ся, а ду - ма

## Росо più mosso

Ку-да и - дешь, не спро-сив - шись?

всё шеп - чет: -Ку-да и - дешь, не спро-сив - шись?

шеп - чет: Ку-да и - дёшь?

всё шеп - чет:

На ко-го по-ки - нул ты от - ца и ста - руш-ку мать

На ко - го по-ки - нул

На ко-го по-ки-нул от - ца, ки - нул от - ца и мать

На ко-го по-ки-нул от - ца, ки - нул от - ца и мать

*p* rit. a tempo

да сво-ю див-чи-ну?

да сво-ю див-чи-ну?

тяж-ко там, су-

*p* *mf*

Начуж-би не всё и-но-е.

Нескем го-рем по-де-лить ся, нескем мол-вить сло-во.

Нескем го-рем по-де-лить ся, нескем молвить сло-во.

- ро-во.

Нескем бу-дет го-рем по-де-лить ся.

*pp* Темпо I *tr*

Си-дит ка-зак на чуж.

*pp* *tr*

*pp* *p*

Те-чёт во-да, те-

Те-чет во-да в си-не мо-ре, те-чёт во-да, те-чёт во-да, те-



би не, мечт волны мо ре, хо тел  
те чёт во да, те чёт, те чёт во да, те чёт во да, те чёт

сча стье най ти сво е на шел толь ко го ре.  
да, те чёт во да, го ре.  
чёт во да, те чёт во да, те чёт во да, те чёт во да, те  
во да, те.

А журавли летят себе в чужой край сквозь ту чи.  
чёт во да, те чёт во да, те чёт во да, те чёт во да, те  
чёт во да, те чёт во да, те чёт во да, те чёт во да, те

**Соло сопрано**

Музыкальное произведение: Песня о воде (Песня о воде).

Композитор: А. Варшавский.

Жанр: Песня.

Музыкальный стиль: Классический.

Музыкальный язык: Русский.

Музыкальный метр: 4/4.

Музыкальный лад: G major.

Музыкальный темп: Средний.

Музыкальный ритм: Простой.

Музыкальный текст:

Пла - чет ка - зак, - все до - ро - ги

Пла - чет ка - зак,

да, те - чёт во - да, те - чёт во - да, те - чёт во - да, те - чёт во - да, те -

терн по - крыл ко - лю чий.

терн по - крыл ко лю чий.

да, те - чёт во - да, те - чёт во - да, те - чёт во - да, те -

чёт во - да, те - чёт во - да...

да... чёт во - да, те - чёт во - да, те - чёт во - да...

Музыкальные обозначения:

mf

decrescendo

ppp

# Ночевала тучка золотая<sup>1)</sup>

Слова М. ЛЕРМОНТОВА

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
(1840-1893)

*Moderato*

*p*

С. Но . че . ва . ла туч . ка зо . ло . та . я на гру .

А. *p*

Т. *p*

Б. *p*

*cresc.* *f* *dim.* *p*

- ди у - те - са - ве - ли - ка - на; ут - ром в путь о .

*cresc.* *f* *dim.* *p*

*cresc.* *f* *dim.* *p*

*p*

. на пус - ти - лась<sup>2)</sup> ра - но, по ла - зу - ри ве - се - ло иг .

1) Стихотворение озаглавлено: Утес.

2) В стихотворении: умчалась.

*p* *cresc.*

ра . я. Но ос - тал - ся влаж - ный след в мор - щих - не ста - ро - го

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*f* *mf* *dim.* *p* *pp*

у - те - са. О - ди - но - ко он сто - ит, за - ду - мал - ся глу -

*f* *mf* *dim.* *p* *pp*

*f* *mf* *dim.* *p* *pp*

*Andante* *p* *mf* *ppp*

бо - ко, и ти - хонь - ко пла - чет он в пус - ты - не...

*p* *mf* *ppp*

*p* *mf* *ppp*

*p* *mf* *ppp*

## Белеет парус одинокий

Слова М. ЛЕРМОНТОВА

А. ВАРЛАМОВ

(1801-1848)

Подвижно

Переложение А. Свешникова

С. *p* 1. Бе-ле-ет па-рус о-ди-но-кий в ту-ма-не мо-ря го-лу.

А. *p*

Т. *mf* 1. Бе-ле-ет па-рус о-ди-но-кий в ту-ма-не мо-ря го-лу.

Б. *p*

-бом.

Что и-щет он в стра-не да-ле-кой, что ки-нул он в кра-ю род-

-бом.

-ном? Что и-щет он в стра-не да-ле-кой, что ки-нул он в кра-ю род-ном?

2. Играют волны, ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит.  
Увы! Он счастья не ищет.  
И не от счастья бежит } 2 p.

3. Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой.  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в буре есть покой. } 2 p.



По вязкой земле, на по-  
смертны.е сыны:  
всег да холод-ны. По вязкой земле, на по-  
с печальным журча-нием По вяз кой зем-  
ен-ной дож-дем, те-кут о-ни мут-ным ручь-ем.  
ен-ной дож-дем, те-кут о-ни мут-ным ручь-ем.  
ле, те-кут о-ни

## Острою секирой

Слова А. ТОЛСТОГО

Moderato assai

М. ИПОЛИТОВ-ИВАНОВ

Ор. 17  
(1859-1935)

С. Ост-ро-ю се-ки-рой ра-не-на бе-ре-за, по ко-ре сереб-рис-той  
А. Ост-ро-ю се-ки-рой ра-не-на бе-ре-за, по ко-ре сереб-рис-той  
Т. Ост-ро-ю се-ки-рой ра-не-на бе-ре-за, по ко-ре сереб-рис-той  
Б. Ост-ро-ю се-ки-рой ра-не-на бе-ре-за, по ко-ре сереб-рис-той

*p* по-ка-ти-лись сле-зы. *mf* Ты не плачь, бе-ре-за, *mf* бед-на-я, не се-туй,

*p* по-ка-ти-лись сле-зы. *f* Ты не плачь, бере-за, *mf* бед-на-я, не се-туй,

*p* ра-на не смер-тель-на, *p* вы-ле-чи-шь-ся кле-ту, *p* ri-te-nu-to вы-ле-чи-шь-ся кле-ту,

*p* ра-на не смер-тельна, *p* вы-ле-чи-шь-ся кле-ту, *p* вы-ле-чи-шь-ся кле-ту,

*a tempo* *mf* будешь красо-вать-ся, *mf* листь-я ми у-бра-на - *f* лишь боль-но-е серд-це

*mf* бу-дешь красо-вать-ся, *mf* листь-я ми у-бра-на - *f* лишь боль-но-е серд-це

*p* не за-ле-чит ра-ны, *p* Менo mosso лишь боль-но-е серд-це *pp* rall. не за-ле-чит ра-ны. *pp*

*p* не за-ле-чит ра-ны, *p* лишь боль-но-е серд-це *pp* не за-ле-чит ра-ны. *pp*



## Ночь

Перевод М. МИХАЙЛОВА

М. ИПОЛИТОВ-ИВАНОВ

Ор. 17

(1959-1935)

Allegretto quasi andantino

С. *p* *p* *p*

А. *p* *p* *p*

Т. *p* *p* *p*

Б. *p* *p* *p*

1. Ты - хо ночь на - сту - па - ет по - рой, звезд - ный по -  
 2. Ты - хо звез - ды си - я - ют во мгле, мер - кнет лу -

1. Ты - хо ночь на - сту - па - ет  
 2. Ты - хо звез - ды си - я - ют

*p* *p* *p* *p*

- кров рас - сти - ла - я, ти - хо гас - нут : лу - чи за го -  
 - на, у - бе - га - я, ти - хо ночь про - ле - тит по зем -

Ты - хо гас - нут лу -  
 Ты - хо ночь про - ле -

*p* *p* *p* *p*

- рой, в си - не - ве ис - че - за - я. Те - ми ноч - ны - е сколь -  
 - ле, мир - ный сон на - ве - ва - я. Ста - и вол - ни - стых ле -

чи  
 тит

- зят по зем - ле, сум - рак таинствен - ный сте - лет - ся всю - ду, вол -  
- тят об - ла - ков, точ - но бе - гут от вол - не - нья и бу - ри, и


- ной ве - терок про - ле - тит в по - лутье, лис - твой за - шумит сад зе - лёный повсю - ду, и  
быстро мелькнёт среди небесных миров па - ду - ча - я звездочка тёмной ла - зу - ри, и


ти - хо кру - гом, ти - хо в не - бе и в серд - це мо - ём.

## Зима

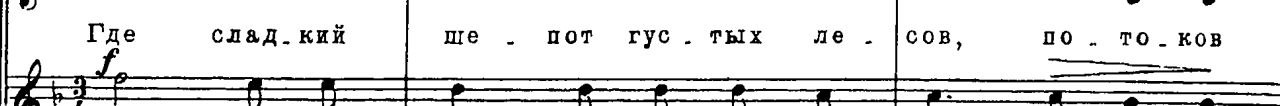
Слова Е. БАРАТЫНСКОГО

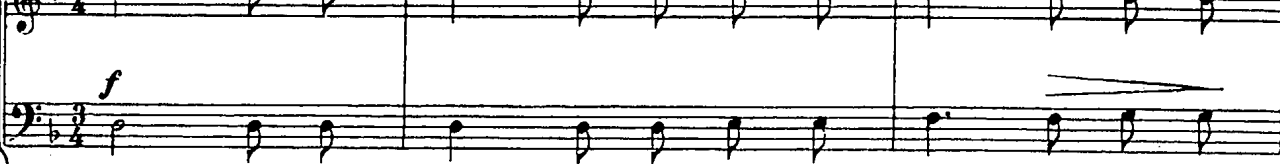
Вик. КАЛИННИКОВ  
(1870-1927)*Allegro non troppo*

С. 

А. 

Где слад-кий ше-пот гус-тых ле-сов, по-то-ков

Т. 

Б. 

*rit. molto**Meno mosso*





ро-пот, цве-ты лу-гов?





Де-ре-вья го-лы,







вья го-лы; под ле-дя-





ко-вер зи-мы по-крыл хол-мы, ду-га и до-лы;



под ле - дя - ной ко - рой всё  
 ной сво - ей ко - рой ру - чей не - ме - ет,  
 Всё це пе

*riten.* *a tempo*

це - пе не - ет. Лишь ве - тер злой, бу - шу - я,  
 Всё це - пе не - ет. Ве - тер  
 не ет.

*ritenuto* *pp*

во - ет и не - бо кро - ет се - до - ю мглой.  
 во - ет и не - бо кро - ет се - до - ю мглой.

## На заре

Слова С. НАДСОНА

А. ГРЕЧАНИНОВ, ор 4, № 2  
(1864 - 1956)

*Andante* *mf*

С. даль не-бес обь-я та,

А. даль не-бес обь-я та, обь-я та,

Т. *p* За-ревом за-ка-та даль не-бес обь-я та,

Б. *p* даль не-бес обь-я та,

*pp* *mf*

реч-ка го-лу-ба-я бле-щет, как в ог-не. Неж-ны-ми цве-

*pp* *mf*

как вог-не.

*mf* *pp*

реч-ка го-лу-ба-я как вог-не.

*pp* *mf*

как вог-не.

*mf*

та-ми у-бра-ны бо-га то, у-то-па-ют

*mf*

та-ми у-бра-ны бо-га то, у-то-па-ют

*f* *mf*

туч-ки у-то-па-ют

*mf*

у-то-па-ют

*molto rit.* *a tempo* *pp*

в яс - ной вы - ши - не, туч - ки у - то - па - ют в вы - ши - не.

в вы - ши - не, туч - ки у - то - па - ют в вы - ши - не.

в вы - ши - не, туч - ки у - то - па - ют в яс - ной вы - ши - не.

в вы - ши - не, туч - ки у - то - па - ют в вы - ши - не.

*mf* *pp*

блед - ны - ми лу - ча - ми звёз - доч - ки ша -

блед - ны - ми лу - ча - ми звёз - доч - ки ша -

Ко - е где, мер - ца - я, блед - ны - ми лу - ча - ми звёз - доч - ки ша -

блед - ны - ми лу - ча - ми звёз - доч - ки ша -

*p*

- лунь - и в не - бе - сах го - рят.

- лунь - и го - рят.

- лунь - и го - рят. Лес, об - ли - тый све - том, не дрогнет вет -

- лунь - и го - рят. Лес, об - ли - тый све - том,

*f non troppo*

и в вечерней не ге мир - но ни - вы спят, мир - но

и в вечерней не ге мир - но

и в вечерней не ге мир - но

не дрогнет вет - ва - ми, и в вечерней не ге,

*p molto rit. a tempo pp*

ни - вы спят,

ни - вы спят,

ни - вы мир - но спят,

и в вечерней не ге

ни - вы спят,

*Molto adagio poco marc. morendo*

мир - но ни - вы спят,

ни - вы мир - но спят,

мир - но, мир - но ни - вы спят.

ни - вы спят, мир - но спят.

Слова А. ПУШКИНА

Ф. КЁНЕМАН  
(1873-1937)

**Moderato**

С. По-ёт ли

А. Ре-вёт ли зверь, трубит ли рог, гре-мит ли

Т. Трубит ли рог, гре-

Б. Ре-вёт ли зверь в ле-су глу-хом,

*mf* *cresc.* *f* *cresc.* *cresc.*

де-ва за холмом,

гром, на вся-кий звук свой от-клик в воз-ду-хе пус-том родишь ты

..мит ли гром,

*p* *dim.* ро-дишь ты вдруг.

*p* *dim.* вдруг, родишь ты вдруг.

*p* ро-дишь ты вдруг.

*pp* *mf* Ты внимлешь

родишь ты вдруг. Ты внимлешь гро-хо-ту гро-мов



276

Ты слышишь от вет, от -

Ты внимаешь гро - хо - ту гро - мов и слышишь от - вет, от -

гро - хо - ту гро - мов и кри - ку сельских пас - ту - хов и слышишь от - вет, и слышишь от -

и гла - су бу - ри и вал - лов и слышишь от - вет, от -

Музыкальный фрагмент из оперы «Песня кукушки» Г. Г. Шостаковича. Музыка в G-мажоре, 4/4 такта. Фрагмент охватывает четыре такта. В нем участвуют четыре голоса: сопрано, альт, правая и левая руки фортепиано. Лирика на русском языке. Музыкальные знаки включают динамические обозначения (pp, f, con fermezza) и указания на темп (Moderato). В тексте фрагмента присутствуют слова: «Вет;», «от», «бе ж нет», «от-зы-ба,», «те-».

Музыкальный фрагмент из «Славься, великий Царь Небесный» (Экспонат 1). Музыка записана на четырех станах: две для голоса (Сопрано и Альтино) и две для фортепиано (Правая и Левая руки). Ключевая подпись — D-бемоль (F-диез), ритм — 4/4. В тексте песни: «бе ж нет от зы ва... та ков по эт, та ков и ты, по эт, та ков и». Музыкальные знаки включают динамические обозначения (f, sp), артикуляционные знаки (слес, акцент) и нотные записи для голоса и фортепиано.

Музыкальный фрагмент из оперы «Ты поэт, таков и ты, поэт.» (Ты поэт, таков и ты, поэт.).

Музыкальная запись на четырех голосах (Сопрано, Алто, Тенор, Бас) в тональности G-мажор (один диэз) и размере 4/4.

Лексическое содержание (лирика):

Ты поэт, таков и ты, поэт.

Ты, поэт, таков и ты, поэт.

Ты, поэт, таков и ты, поэт.

Ты, поэт, таков и ты, поэт.

## Грёзы

А. БОРОДИН

(1833-1887)

Перелож. Г. Дмитриевского

Andante

*sempre dolce espressivo*

Музыкальное произведение в нотном оформлении, состоящее из четырех систем. Каждая система содержит четыре голоса: С (Сoprano), А (Alto), Т (Tenor) и Б (Bass). Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор (два бемоля) и 4/4 такта. В начале каждой системы указаны темп (Andante) и характер (sempre dolce espressivo). В первой системе (такты 1-8) используются динамические markings *p* (piano) и *f* (forte), а также указания на закрытый ртом (закр. ртом). Во второй системе (такты 9-16) используются *p* и *f*. В третьей системе (такты 17-24) используются *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo) и *p*. В четвертой системе (такты 25-32) используются *p*, *pp* (pianissimo) и *f*. В конце каждой системы указаны номера тактов: 5, 10, 15, 20, 25, 30, 32.

# Проходит лето

Слова Н. СОКОЛОВА

Вик. КАЛИННИКОВ  
(1870-1927)*Andante sostenuto*

С. Про - хо - дит ле - то, зем -

А. Про - ходит ле - то, и солн - це не гре - ет, и в снег о -

Т.

Б. Про - хо - дит ле - то, и солн - це не гре - ет, и в снег о -

ля це - пе - не - ет, тре -

де - та зем - ля це - пе - не - ет, и мрак у - грю - мый пу - га - ет нам

де - та зем - ля це - пе - не - ет, и мрак у - грю - мый пу - га - ет нам

во - жит ду - мы без мол - ви - е

о - чи, тре - во - жит ду - мы без мол - ви - е но - чи.

о - чи, тре - во - жит ду - мы без мол - ви - е но - чи.

*Più mosso crescendo* - росо а росо

но - чи. Про - хо - дят грё - зы о друж - бе, о сча - стье, про -

*crescendo* росо а росо

Про - хо - дят

*crescendo* росо а росо

но - чи. Про - хо - дят грё - зы о друж - бе, о сча - стье,

Про - хо - дят грё - зы

*f* - хо - дят грё - зы о друж - бе, о сча - стье, и льют - ся слё - зы, и

про - ходят

*f* Про - ходят грё - зы о друж - бе, о сча - стье, и льют - ся слё - зы, и

о сча - стье, и льют - ся слё - зы,

*Tempo I* *Meno mosso* *rit. molto*

нет к ним у - ча стья, и нет к ним у - ча стья.

*p* нет к ним у - ча стья, и льют - ся сле зы, и нет к ним у - ча стья.

нет к ним у - ча стья, и нет к ним у - ча стья.

и льют - ся сле - зы, и нет к ним у - ча стья.

М. 29668 Г.

## Клонит к лени...

Слова А. ТОЛСТОГО

Ф. АКИМЕНКО  
(1876-1945)  
Ор. 3. 1897 г.

Larghetto (♩=96)

С. Кло-нит кле-ни пол-день жгу-чий, за-мер в листь-ях каж-дый звук,

А. Кло-нит кле-ни пол-день жгу-чий, за-мер в листь-ях каж-дый звук,

Т. Кло-нит кле-ни пол-день жгу-чий, за-мер в листь-ях каж-дый звук,

Б. Кло-нит кле-ни пол-день жгу-чий, за-мер в листь-ях каж-дый звук,

в ро-зе пыш-ной и па-ху-чей не-жась спит блес-тя-щий жук;

в ро-зе пыш-ной и па-ху-чей не-жась спит блес-тя-щий жук;

кло-нит кле-ни пол-день жгу-чий, за-мер в листь-ях каж-дый звук,

кло-нит кле-ни пол-день жгу-чий, за-мер в листь-ях каж-дый звук,

281

в ро - зе пыш - ной и па - ху - чей не жа - сь спит, спит блес - тя - щий жук.

Più mosso (♩.=72)

А из камней вытекаю, а из камней вытекаю

а из камней вытекая, одното звучен и греческий,  
 вытекая, одното звучен и греческий,  
 ка я, вытекая, одното звучен и греческий,  
 вытекая, одното звучен и греческий,

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырёх нотных систем (две верхние и две нижние). Каждая система содержит ноты и русские слова: «го-во-рит не у-мол-ка-я и по-ёт на гор-ный». В начале каждого предложения (строки) и в начале каждого предложения (строки) стоит динамический знак *mf cresc.* (mezzo-forte crescendo). В конце каждого предложения (строки) стоит динамический знак *f* (forte). Музыкальный фрагмент начинается с ноты *mf cresc.* и заканчивается нотой *f*.

*riten.*

ключ, и по - ёт и по - ёт на - гор - ный ключ.  
и по - ёт на - гор - ный ключ.  
ключ, и по - ёт на - гор - ный ключ.

**Темпо I**

А из кам - ней вы - те - ка - я, од - но - зву - чен и гре - муч, го - во - рит не  
А из кам - ней вы - те - ка - я, од - но - зву - чен и гре - муч, го - во - рит не

у - мол - ка - я и по - ёт на - гор - ный ключ; го - во - рит не у - мол - ка - я  
у - мол - ка - я и по - ёт на - гор - ный ключ; го - во - рит не у - мол - ка - я

и по - ёт, и по - ёт на - гор - ный ключ.  
и по - ёт, и по - ёт на - гор - ный ключ.

## Туча

Слова А. ПУШКИНА

И. МЕЛЬНИКОВ  
(1832-1906)

Andantino

С. *p* По - след - ня - я ту - ча рас - се - ян - ной бу - ри! Од - на ты не - сёшь - ся по

А. *p* Ту - ча не - сёшь - ся по

Т. *p*

Б. *p* Ту - ча рас - се - ян - ной

яс - ной ла - зу - ри, од - на ты на - во - дишь у - ны - лу - ю тень, од - на ты пе - ча - лишь ли - ку - ющий

яс - ной ла - зу - ри, од - на ты на - во - дишь у - ны - лу - ю тень, од - на ты пе - ча - лишь ли - ку - ющий

бу - ри, на - во - дишь у - ны - лу - ю тень,

*mf* день. Ты не - бо не - дав - но кру - гом об - ле - га - ла, и мол - ни - я гроз - но те -

день. Мол - ни - я гроз - но те -

*mf* Ты

Не - бо об - ле - га - ла, и



Музыкальная запись песни "Война" в нотном формате. Запись включает четыре системы нот (две верхние и две нижние) с соответствующими русскими текстами. Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки, ключевые знаки (два бемоля) и динамические знаки (V). Текст песни: "Война - бя об-ви-ва-ла; и ты из-да-ва-ла та-ин-ствен-ный гром и ты из-да-ва-ла та-ин-ствен-ный гром и".

и ты из-да -

и ты из-да -

и ты из-да - ва - ла,

и ты из-да -

и ты из-да - ва - ла гром, и ты из-да -

ва - ла гром, зем лю

и ты из - да - ва - ла гром, зем лю по - и - ла дож - дём. До -

ты из - да - ва - ла гром,

ва - ла гром, и алч ну ю

## Più tranquillo e cantabile

subito *pp*

По - ра ми - но - ва - лась, зем -

- воль - но, со - крой - ся!

зем -

- ля о - све - жи - лась, и бу - ря пром - ча - лась,

- ля о - све - жи - лась, и бу - ря пром - ча - лась, и ве - тер, ла - ска - я ли - сточ - ки дре - вес, те -

## Meno mosso

- бя с у - спо - ко - ен - ных го - нит не - бес.

те - бя с у - спо - ко - ен - ных го - нит не - бес.

го - нит не - бес.

## Над неприступной крутизною

Слова А. ТОЛСТОГО

А. ГРЕЧАНИНОВ  
(1864-1956)

Andante non troppo

С. *p* Над кру - тиз - ной, *mf* над не - при -

А. *mf* Над не - при - ступ - ной кру - тиз - но - ю по - вис

Т. *p* Над кру - тиз - ной,

Б. *mf* Над не - при - ступ - ной кру - тиз - но - ю по - вис

- ступ - ной кру - тиз - но - ю по - вис ту - ман - ный не - бо - склон.

ту - ман - ный не - бо - склон.

над не - при - ступ ной кру - тиз - ной не - бо - склон. Там

ту - ман - ный не - бо - склон.

гор зуб - ча - то - ю сте - но - ю от ю - га се - вер от - де - лён.

Там ночь и снег, там, враг ве -

- сель - я, се-дой зи.. мы                      сер-ди-тый бог,                      зи -

мы, сердитый бог, иг -

ра - ет сер - ди - тый

*ff* Allegro

бог, я - рясь, он во - ет,

там сер-ди-тый бог, я - рясь,

я - рясь, у-ста прим-кнул к у-ще-лю и

бог,

*p* *ff* ritard.

он во-ет вих-гранит-ный рог, он во - ет вих-гра-нит-ный рог.

*p* *ff* *mf* Но

во - ет, во - ет вих-гра-нит-ный рог.

Meno mosso Но здесь бла-го-у-ха-ют

*mf* *p* Здесь же ро-зы, бес-силь-но вих-рем сне-го-

здесь! *p* Здесь же

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Первые два staves — вокальные партии, следующие два — фортепиано. В начале первого stave есть динамический знак *mf*, а в конце третьего — *pp*. Музыкальная запись включает ноты, паузы и различные музыкальные знаки (крючки, точки, слесы).

Литературный текст (русский):  
 - вым он шлёт у гро-зы, цве ту щий бе-рег не-вре дим. Над  
 у гро-зы, бе-рег не-вре дим. Над  
 бес-силь-но шлёт сво-и у гро-зы,-

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Первые два staves — вокальные партии, следующие два — фортепиано. Музыкальная запись включает ноты, паузы и различные музыкальные знаки.

Литературный текст (русский):  
 ним вес-на мла-да-я ве-ет, и лавр, Ди-а-но-ю хра-ним, в лу-  
 ним, над ним вес-на мла-да-я, лавр, Ди-а-но-ю хра-ним, в лу-  
 ним вес-на и лавр, хра-ним, в лу-

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Первые два staves — вокальные партии, следующие два — фортепиано. В начале первого stave есть динамический знак *cresc.*, а в конце третьего — *mf*. Музыкальная запись включает ноты, паузы и различные музыкальные знаки.

Литературный текст (русский):  
 -чах по-луд-ня зе-ле-не-ет над мо-рем веч-но, веч-но  
 -чах зе-ле-не-ет. Над ним вес-на мла-да-я  
 -чах зе-ле-не-ет.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Первые два staves — вокальные партии, следующие два — фортепиано. В начале первого stave есть динамический знак *p*, а в конце третьего — *mf*. Музыкальная запись включает ноты, паузы и различные музыкальные знаки.

Литературный текст (русский):  
 го-лу-бым, и лавр, Ди-а-но-  
 ве-ет, и лавр, Ди-а-но-ю хра-  
 Над ним вес-на мла-да-я ве-ет,

ю хра - ним, в лу\_чах  
ним, хра - ним, в лу\_чах  
и лавр Ди\_а - но ю хра - ним.

не - ет над мо-рем веч - но го\_лу - бым. Над ним вес\_на мла\_да - я  
зе\_ле\_не ет. Над ним, над ним вес\_на там  
Над ним, над ним вес\_на там

ве - ет над мо-рем  
ве - ет над мо-рем веч - но, веч - но го\_лу - бым, Вес\_  
ве - ет над мо - рем веч - но го\_лу - бым. Вес\_  
А там вес\_на

на А там вес\_на над мо рем веч\_но го\_лу - бым.  
на над мо рем веч\_но го\_лу - бым.  
на над мо - рем веч\_но го\_лу - бым.  
на мла\_да - я ве - ет над мо-рем веч - но го\_лу - бым.

Ивану Александровичу Мельникову

## Альпы

Слова Ф. ТЮТЧЕВА

С ТАНЕЕВ,  
(1856-1915)  
оп. 15 № 2 (1900 г.)  
*dim.*

*Andante*

*pp* *f* *p* *dim.*

С. Сквозь ла - зур - ный сум - рак но - чи Аль - пы снеж - ны - е гля - дят.

А. Сквозь ла - зур - ный сум - рак но - чи Аль - пы снеж - ны - е гля - дят.

Т. Сквозь ла - зур - ный сум - рак но - чи Аль - пы снеж - ны - е гля - дят.

Б. Сквозь ла - зур - ный сум - рак но - чи Аль - пы снеж - ны - е гля - дят.

*misterioso* *ppp* *p* *cresc.*

По - мерт - ве - лы - е их о - чи, по - мерт - ве - лы -

По - мерт - ве - лы - е их о - чи льди - стым у -

гля - дят, гля - дят. По - мерт - ве - лы - е их о - чи льди - стым у -

По - мерт - ве - лы - е их о - чи льди -

*f* *molto cresc.* *fff* *pp*

- е их о - чи льди - стым у - жа - сом ра - зят. Властью

- жа - сом ра - зят, ра - зят. *pp*

- жа - сом ра - зят *molto cresc.* ра - зят.

- стым у - жа - сом ра - зят, ра - зят.



не - кой о - ба - ян - ны, до вос - шест - ви - я за -

Властью не - кой о - ба - ян - ны,

до вос -

*p cresc.*

*tr*

*p*

*p cresc.*

- ри, дрем - лют, гроз - ны и ту - ман - ны, слов - но пад - ши - е ца -

вос - шест - ви - я за - ри,

до вос - шест - ви - я за - ри, дрем - лют, гроз - ны и ту - ман - ны, слов - но пад - ши - е ца -

- ше - стви - я за - ри,

*cresc.*

*tr cresc.*

*ff*

*ff*

*ff*

*riten.*

- ри... Но вос - ток лишь за - а - ле - ет, ча - рам ги - бель - ным ко - нец -

- ри... Но вос - ток лишь за - а - ле - ет, ча - рам ги - бель - ным ко - нец -

(*senza dim.*) *pp dolce*

(*senza dim.*) *pp*

(*senza dim.*) *pp*

(*senza dim.*) *pp*

*p*

*p cresc.*

*f*

*p cresc.*

*f*

*f*

*f*

*mf* *cresc.* *f*

пер - вый, в не - бе, про - свет - ле - ет бра - та стар - ше -

*p* *cresc.* *f*

пер - вый, в не - бе, про - свет - ле - ет бра - та стар - ше -

*p* *cresc.* *f*

пер - вый, в не - бе, про - свет - ле - ет бра - та стар - ше -

*mf* *cresc.*

- го ве - нец, бра - та стар - ше - го

*mf* *cresc.*

- го ве - нец, пер - вый, в не - бе, про - свет - ле - ет, про - свет -

*mf* *cresc.*

- го ве - нец, пер - вый, в не - бе, про - свет - ле - ет. И с гла -

*marcato* *mf* *cresc.*

- го ве - нец, пер - вый, в не - бе, про - свет - ле - ет бра - та

*f* *marcato*

ве - нец, про - свет - ле - ет. И с гла - вы боль - шо - го бра - та на мень -

*f* *marcato*

- ле - ет бра - та стар - ше - го ве - нец. И с гла - вы боль - шо - го бра - та

*f* *marcato*

- вы боль - шо - го бра - та на мень - ших бе -

*f* *marcato*

стар - ше - го ве - нец. И с гла - вы боль - шо - го бра - та на мень - ших бе -

rit. a tempo *p* *cresc.* *f* *cresc.* *ff*

- ших бе - жит стру - я, и блес - тит, блес - тит в вен - цах из  
на мень - ших бе - жит стру - я, и блес - тит в вен - цах из  
- жит стру - я, и блес - тит, блес - тит в вен - цах из  
- жит стру - я, и блес - тит в венцах из зла - та

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

зла - та вся вос - крес - ша - я семь - я, блес - тит в венцах из зла - та  
зла - та вся вос - крес - ша - я семь - я, блес - тит в венцах из зла - та  
зла - та вся вос - крес - ша - я семь - я, блес - тит в венцах из зла - та  
вся вос - крес - ша - я семь - я, блес - тит в венцах из зла - та

*Maestoso* *ff* *ff* *ff* *ff*

вся вос - крес - ша - я семь - я, вся вос - крес - ша - я семь - я!  
вся вос - крес - ша - я семь - я, вся вос - крес - ша - я семь - я!  
вся вос - крес - ша - я семь - я, вся вос - крес - ша - я семь - я!  
вся вос - крес - ша - я семь - я, вся вос - крес - ша - я семь - я!

## ПОРЯДКОВЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ПАРТИТУР

### ХОРОВЫЕ ПАРТИТУРЫ ДЛЯ ЧТЕНИЯ С ЛИСТА

#### ДЕТСКИЕ И ЖЕНСКИЕ ХОРЫ

1. Русская народная песня «Сеяли девушки яровой хмель»	59	14. Украинская народная песня «Заповіт», обр. А. Александрова	67
2. Русская народная песня «Я посею ли млада», обр. М. Анцева	59	15. Русская народная песня «Вейся, вейся, капуста», обр. В. Орлова	68
3. Украинская народная песня «Заповіт», обр. К. Стеценко	60	16. А. Алябьев. «Песня о молодом кузнеце»	69
4. Русская народная песня «Возле речки, возле мосту»	60	17. С. Танеев. «Венеция ночью»	70
5. В. Ребиков. «Люблю грозу»	61	18. С. Танеев. «Веселый час»	71
6. М. Анцев. «Ландыш»	61	19. С. Монюшко. «Казак»	72
7. Ф. А. Б. т. «Весной»	62	20. Ф. Шуберт. «Липа»	73
8. Ц. Кюи. «Всюду снег»	63	21. Ф. Мендельсон. «На юге»	74
9. Русская народная песня «Ах ты, ночь», обр. М. Глинки	63		
10. Русская народная песня «Не страшна мне Волга-матушка», обр. М. Балакирева	64		
11. В. Ребиков. «Горные вершины»	65		

#### МУЖСКИЕ ХОРЫ

2. Украинская народная песня «Ой, наступила та чорна хмара», обр. М. Лысенко	66	22. Р. Шуман. «Привет весне»	75
3. Украинская народная песня «За річкою, за Дунаєм», обр. М. Леонтовича	67	23. Г. Эрнесакс. «Моя страна»	75
		24. Эстонская народная песня «Дорогая Мари», обр. Ю. Каппеля	77
		25. Русская народная песня «В сыром бору тропина», обр. М. Анцева	78
		26. Русская народная песня «Посеяли девки лен», обр. А. Пашенко	79
		27. Русская народная песня «Светит светел месяц», обр. А. Свешникова	80
		28. Негритянская народная песня «Черный и белый», обр. А. Новикова	81

#### СМЕШАННЫЕ ХОРЫ

### ХОРОВЫЕ ПАРТИТУРЫ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ

#### ДЕТСКИЕ И ЖЕНСКИЕ ХОРЫ

29. В. Ребиков. «Травка зеленет»	101	45. Ц. Кюи. «Ласточка»	118
30. М. Ипполитов-Иванов. «Сосна»	102	46. Русская народная песня «Нападай-ко ли, нападай», обр. А. Гречанинова	120
31. М. Анцев. «Задремали волны»	103	47. А. Гречанинов. «Весна идет»	122
32. Ф. Мендельсон. «Весна»	103	48. Р. Глиэр. «Из моря смотрит островок»	126
33. В. Моцарт. «Весна», переложение П. Богданова	104		
34. Г. Пфейль. «Озеро спит»	105		
35. Русская народная песня «Лен зеленой», обр. Вл. Соколова	105		
36. Русская народная песня «Ах, не одна во поле дороженька», обр. П. Богданова	106		
37. Русская народная песня «Во поле, во полюшке», обр. В. Садовникова	107		
38. С. Благообразов. «Над рекой Днепром»	108		
39. Е. Тиличьева. «Нахимовцы»	109		
40. С. Танеев. «Вечерняя песня»	111		
41. В. Главац. «Проторила я тропинку»	112		
42. Ц. Кюи. «Задремали волны»	113		
43. Н. Римский-Корсаков. «Ночевала тучка золотая»	114		
44. Ц. Кюи. «Вернулся май»	116		
		49. Украинская народная песня «Ой, при лужку, при лужку», обр. А. Александрова	133
		50. Русская народная песня «Не белы то снеги», обр. А. Александрова	134
		51. Н. Нолинский. «Эх, поля вы, поля»	135
		52. Словацкая народная песня «Гусары», обр. В. Новака, переложение И. Полтавцева	136
		53. А. Копылов. «Озеро светлое»	137
		54. М. Глинка. «Зацветет черемуха», переложение К. Альбрехта	138
		55. Н. Черепнин. «Ой, и честь ли то молодцу»	139

#### МУЖСКИЕ ХОРЫ

56. Ф. Шуберт. «Тишина» . . . . .	140
57. Ф. Шуберт. «Какая ночь» . . . . .	141
58. Г. Эрнесакс. «За липой солнце скрылось» . . . . .	143
59. Р. Глиэр. «Послание в Сибирь» . . . . .	144
60. М. Коваль. «Ильмень-озеро» . . . . .	146
61. Русская народная песня «Поле чистое», обр. А. Лядова . . . . .	148
62. А. Даргомыжский. «На севере диком» . . . . .	149
63. П. Чайковский. «Вечер» . . . . .	150
64. О. Чишко. «Песня Кочуры» из оперы «Броненосец Потемкин» . . . . .	153
65. Русская народная песня «У ворот, ворот батюшкиных», обр. М. Мусоргского . . . . .	155
66. Ф. Шуберт. «Далекой» . . . . .	156
67. Э. Направник. «На севере дуб одинокий» . . . . .	158
68. П. Чайковский. «Что смолкнул веселия глас» . . . . .	160

## СМЕШАННЫЕ ХОРЫ

69. И. Бах. «Сердце, молчи» . . . . .	175
70. Л. Бетховен. «Весенний призыв» . . . . .	176
71. Р. Шуман. «Вечерняя звезда» . . . . .	177
72. Революционная песня «Море в ярости стонало», обр. Б. Шехтера . . . . .	178
73. Украинская народная песня «Козака несуть», обр. М. Леонтовича . . . . .	180
74. Украинская народная песня «Пряля», обр. М. Леонтовича . . . . .	181
75. М. Речкунов. «Осень» . . . . .	182
76. М. Речкунов. «Острою секирой» . . . . .	183
77. А. Егоров. «Песня» . . . . .	184
78. А. Даргомыжский. «По волнам спокойным» . . . . .	185
79. Ц. Кюи. «В лесу» . . . . .	186
80. Русская народная песня «Дороженька», обр. А. Свешникова . . . . .	188
81. Украинская народная песня «Думы мои, думы», обр. Е. Козака . . . . .	189
82. Русская народная песня «Матушка Волга», обр. О. Коловского . . . . .	191
83. Р. Шуман. «Ночная тишина» . . . . .	194
84. Г. Эрнесакс. «На болоте» . . . . .	195
85. Б. Лятошинский. «Осень» . . . . .	197
86. Ф. Мендельсон. «Лес» . . . . .	199

87. И. Брамс. «Прощай» . . . . .	200
88. И. Барнби. «Колыбельная» . . . . .	201
89. Р. Шуман. «Грезы», переложение В. Степанова . . . . .	202
90. И. Ринк. «Kugle eleison» . . . . .	203
91. Ф. Мендельсон. «Осенняя песня» . . . . .	205
92. Русская народная песня «Воскукуй, моя кукушечка», обр. М. Ипполитова-Иванова . . . . .	210
93. Русская народная песня «Ничто в полюшке не колышется», обр. И. Пономарькова . . . . .	211
94. Русская народная песня, свадебная «Как при вечере», обр. С. Василенко . . . . .	213
95. Русская народная песня «В темном лесу», обр. А. Пашенко . . . . .	216
96. П. Чесноков. «Не цветочек в поле вянет» . . . . .	222
97. В. Шебалин. «Утес» . . . . .	224
98. Т. Сидоренко. «Калистрат» . . . . .	226
99. М. Коваль. «Слезы» . . . . .	229
100. А. Новиков. «Мать Олега Кошевого» . . . . .	231
101. В. Мурадели. «Красная Пресня» . . . . .	233
102. Д. Аракишвили. «О поэте» . . . . .	237
103. М. Коваль. «Ой, земля, земелюшка». Хор из оперы «Емельян Пугачев» . . . . .	239
104. М. Коваль. «Что ты клонишь над водами» . . . . .	242
105. Г. Свиридов. «Вечером синим» . . . . .	246
106. Д. Шостакович. «Казненным» . . . . .	249
107. В. Шебалин. «Мать послала к сыну думы» . . . . .	251
108. П. Чесноков. «Альпы» . . . . .	254
109. Б. Лятошинский. «Течет вода в сине море» . . . . .	257
110. П. Чайковский. «Ночевала тучка золотая» . . . . .	262
111. В. Варламов. «Белеет парус одинокий», переложение А. Свешникова . . . . .	264
112. Ц. Кюи. «Воды» . . . . .	265
113. М. Ипполитов-Иванов. «Острою секирой» . . . . .	266
114. М. Ипполитов-Иванов. «Ночь» . . . . .	268
115. В. Калинин. «Зима» . . . . .	270
116. А. Гречанинов. «На заре» . . . . .	272
117. Ф. Кёнеман. «Эхо» . . . . .	275
118. А. Бородин. «Грезы», переложение Г. Дмитревского . . . . .	277
119. Вик. Калинин. «Проходит лето» . . . . .	278
120. Ф. Акименко. «Клонит к лени...» . . . . .	280
121. И. Мельников. «Туча» . . . . .	283
122. А. Гречанинов. «Над неприступной крутизною» . . . . .	286
123. С. Танеев. «Альпы» . . . . .	291

# АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ПАРТИТУР

1. «Альпы». Муз. С. Танеева . . . . .	291	43. «Из моря смотрит островок». Муз. Р. Глиэра . . . . .	126
2. «Альпы». Муз. П. Чеснокова . . . . .	256	44. «Ильмень-озеро». Муз. М. Коваля . . . . .	146
3. «Ах, не одна во поле дороженька». Русская народная песня, обр. П. Богданова . . . . .	106	45. «Казак». Муз. С. Монюшко . . . . .	72
4. «Ах ты, ночь». Русская народная песня, обр. М. Глинки . . . . .	63	46. «Казненным». Муз. Д. Шостаковича . . . . .	249
5. «Белеет парус одинокий». Муз. А. Варламова, переложение А. Свешникова . . . . .	264	47. «Какая ночь». Муз. Ф. Шуберта . . . . .	141
6. «Вейся, вейся, капустака». Русская народная песня, обр. В. Орлова . . . . .	68	48. «Как при вечере». Русская народная песня, обр. С. Василенко . . . . .	213
7. «Венеция ночью». Муз. С. Танеева . . . . .	70	49. «Калистрат». Муз. Т. Сндоренко . . . . .	226
8. «Вернулся май». Муз. Ц. Кюи . . . . .	116	50. «Клонит к лени...» Муз. Ф. Акименко . . . . .	280
9. «Весенний призыв». Муз. Л. Бетховена . . . . .	176	51. «Козака несут». Украинская народная песня, обр. М. Леонтовича . . . . .	180
10. «Весна». Муз. Ф. Мендельсона . . . . .	103	52. «Колыбельная». Муз. И. Барнби . . . . .	201
11. «Весна». Муз. В. Моцарта, переложение П. Богданова . . . . .	104	53. «Курге eleison». Муз. И. Ринка . . . . .	203
12. «Весна идет». Муз. А. Гречанинова . . . . .	122	54. «Красная Пресня». Муз. В. Мурадели . . . . .	233
13. «Весной». Муз. Ф. Абта . . . . .	62	55. «Ландыш». Муз. М. Анцева . . . . .	61
14. «Веселый час». Муз. С. Танеева . . . . .	71	56. «Ласточка». Муз. Ц. Кюи . . . . .	118
15. «Вечер». Муз. П. Чайковского . . . . .	150	57. «Лен зеленой». Русская народная песня, обр. В. Соколова . . . . .	105
16. «Вечерняя звезда». Муз. Р. Шумана . . . . .	177	58. «Лес». Муз. Ф. Мендельсона . . . . .	199
17. «Вечерняя песня». Муз. С. Танеева . . . . .	111	59. «Липа». Муз. Ф. Шуберта . . . . .	73
18. «Вечером синим». Муз. Г. Свиридова . . . . .	246	60. «Люблю грозу». Муз. В. Ребикова . . . . .	61
19. «В лесу». Муз. Ц. Кюи . . . . .	186	61. «Матушка Волга». Русская народная песня, обр. О. Коловского . . . . .	191
20. «Воды». Муз. Ц. Кюи . . . . .	265	62. «Мать Олега Кошевого». Муз. А. Новикова . . . . .	231
21. «Возле речки, возле мосту». Русская народная песня . . . . .	60	63. «Мать послала к сыну думы». Муз. В. Шебакина . . . . .	251
22. «Во поле, во полюшке». Русская народная песня, обр. В. Садовникова . . . . .	107	64. «Море в ярости стонало». Революционная песня, обр. Б. Шехтера . . . . .	178
23. «Воскуй, моя кукушечка». Русская народная песня, обр. М. Ипполитова-Иванова . . . . .	210	65. «Моя страна». Муз. Г. Эрнесакса . . . . .	75
24. «В сыром бору тропина». Русская народная песня, обр. М. Анцева . . . . .	78	66. «На болоте». Муз. Г. Эрнесакса . . . . .	195
25. «Всюду снег». Муз. Ц. Кюи . . . . .	63	67. «Над неприступной крутизной». Муз. А. Гречанинова . . . . .	286
26. «В темном лесу». Русская народная песня, обр. А. Пашенко . . . . .	216	68. «Над рекой Днепром». Муз. С. Благообразова . . . . .	108
27. «Горные вершины». Муз. В. Ребикова . . . . .	65	69. «На заре». Муз. А. Гречанинова . . . . .	272
28. «Грезы». Муз. А. Бородина, переложение Г. Дмитриевского . . . . .	277	70. «Нападай-ко ли, нападай». Русская народная песня, обр. А. Гречанинова . . . . .	120
29. «Грезы». Муз. Р. Шумана, переложение В. Степанова . . . . .	202	71. «На севере диком». Муз. А. Даргомыжского . . . . .	149
30. «Гусары». Словацкая народная песня, обр. В. Новака, переложение И. Полтавцева . . . . .	136	72. «На севере дуб одинокий». Муз. Э. Направника . . . . .	158
31. «Далекой». Муз. Ф. Шуберта . . . . .	156	73. «Нахимовцы». Муз. Е. Тиличевой . . . . .	109
32. «Дорогая Мари». Эстонская народная песня, обр. Ю. Каппеля . . . . .	77	74. «На юге». Муз. Ф. Мендельсона . . . . .	74
33. «Дороженька». Русская народная песня, обр. А. Свешникова . . . . .	188	75. «Не белы-то снега». Русская народная песня, обр. А. Александрова . . . . .	134
34. «Думы мон, думы». Украинская народная песня, обр. Е. Козака . . . . .	189	76. «Не страшна мне Волга-матушка». Русская народная песня, обр. М. Балакирева . . . . .	64
35. «Задремали волны». Муз. М. Анцева . . . . .	103	77. «Не цветочек в поле вянет». Муз. П. Чеснокова . . . . .	222
36. «Задремали волны». Муз. Ц. Кюи . . . . .	113	78. «Ничто в полюшке не колышется». Русская народная песня, обр. И. Пономарькова . . . . .	211
37. «За липой солнце скрылось». Муз. Г. Эрнесакса . . . . .	143	79. «Ночевала тучка золотая». Муз. П. Чайковского . . . . .	262
38. «Заповіт». Украинская народная песня, обр. А. Александрова . . . . .	67	80. «Ночевала тучка золотая». Муз. Н. Римского-Корсакова . . . . .	114
39. «Заповіт». Украинская народная песня, обр. К. Стеценко . . . . .	60	81. «Ночная тишина». Муз. Р. Шумана . . . . .	194
40. «За річкою, за Дунаєм». Украинская народная песня, обр. М. Леонтовича . . . . .	67	82. «Ночь». Муз. М. Ипполитова-Иванова . . . . .	268
41. «Зацветет черемуха». Муз. М. Глинки, переложение К. Альбрехта . . . . .	138	83. «Озеро светлое». Муз. А. Копылова . . . . .	137
42. «Зима». Муз. Вик. Калиникова . . . . .	270	84. «Озеро спит». Муз. Г. Пфейля . . . . .	105
		85. «Ой, земля, земешюшка». Хор из оратории «Емельян Пугачев». Муз. М. Коваля . . . . .	239
		86. «Ой, и честь ли то молодцу». Муз. Н. Черепнина . . . . .	139
		87. «Ой, наступила та черна хмара». Украинская народная песня, обр. М. Лысенко . . . . .	66
		88. «Ой, при лужку, при лужку». Украинская народная песня, обр. А. Александрова . . . . .	133
		89. «О поэте». Муз. Д. Аракишвили . . . . .	237

90. «Осенняя песня». Муз. Ф. Мендельсона . . . . .	205	108. «Сердце, молчи». Муз. И. Баха . . . . .	175
91. «Осень». Муз. Б. Лятошинского . . . . .	197	109. «Сеяли девушки яровой хмель». Русская народная песня. . . . .	59
92. «Осень». Муз. М. Речкунова . . . . .	182	110. «Слезы». Муз. М. Коваля . . . . .	229
93. «Острою секирой». Муз. М. Ипполитова-Иванова . . . . .	266	111. «Сосна». Муз. М. Ипполитова-Иванова . . . . .	102
94. «Острою секирой». Муз. М. Речкунова . . . . .	183	112. «Течет вода в сине море». Муз. Б. Лятошинского. . . . .	257
95. «Песня». Муз. А. Егорова . . . . .	181	113. «Тишина». Муз. Ф. Шуберта . . . . .	140
96. «Песня Кочуры» из оперы «Броненосец Потемкин». . . . .	153	114. «Травка зеленеет». Муз. В. Ребикова . . . . .	101
Муз. О. Чишко . . . . .	69	115. «Туча». Муз. И. Мельникова . . . . .	283
97. «Песня о молодом кузнеце». Муз. А. Алябьева . . . . .	185	116. «У ворот, ворот батюшкиных». Русская народная песня, обр. М. Мусоргского . . . . .	155
98. «По волнам спокойным». Муз. А. Даргомыжского . . . . .	148	117. «Утес». Муз. В. Шебакина . . . . .	224
99. «Поле чистое». Русская народная песня, обр. А. Лядова . . . . .	79	118. «Черный и белый». Негритянская народная песня, обр. А. Новикова . . . . .	81
100. «Посеяли девки лен». Русская народная песня, обр. А. Пащенко . . . . .	144	119. «Что смолкнул веселия глас». Муз. П. Чайковского. . . . .	160
101. «Послание в Сибирь». Муз. Р. Глиэра . . . . .	75	120. «Что ты клонишь над водами». Муз. М. Коваля . . . . .	242
102. «Привет весне». Муз. Р. Шумана . . . . .	112	121. «Эхо». Муз. Ф. Кёнемана . . . . .	275
103. «Проторила я тропинку». Муз. В. Главач . . . . .	278	122. «Эх, поля вы, поля». Муз. Н. Нолинского . . . . .	135
104. «Проходит лето». Муз. Вик. Калининкова . . . . .	200	123. «Я посею ли, млада». Русская народная песня, обр. М. Анцева . . . . .	59
105. «Прощай». Муз. И. Брамса . . . . .	181		
106. «Пряля». Украинская народная песня, обр. М. Ле- онтовича . . . . .	80		
107. «Светит светел месяц». Русская народная песня, обр. А. Свешникова . . . . .			

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие ко второму изданию . . . . .	2
Глава первая. ХОРОВАЯ ПАРТИТУРА . . . . .	3
§ 1. Общее понятие о хоровой партитуре . . . . .	3
§ 2. Виды партитур хоровых произведений . . . . .	7
§ 3. Запись литературного текста в хоровой партитуре . . . . .	20
§ 4. Партитурные обозначения . . . . .	23
Глава вторая. РАБОТА НАД ПАРТИТУРОЙ . . . . .	31
§ 1. Общие замечания к чтению партитур на фортепьяно . . . . .	32
§ 2. Вокально-хоровой анализ . . . . .	39
§ 3. Примерный план аннотации хоровой партитуры . . . . .	51
Глава третья. ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР С ЛИСТА . . . . .	56
Глава четвертая. ИГРА ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ НА ФОРТЕПЬЯНО В УСЛОВИЯХ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ С ХОРОМ . . . . .	82
Глава пятая. ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ДЕТСКИХ И ЖЕНСКИХ ХОРОВ . . . . .	90
Глава шестая. ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ МУЖСКИХ ХОРОВ . . . . .	129
Глава седьмая. ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ СМЕШАННОГО ХОРА . . . . .	165
Приложения	
Порядковый указатель партитур . . . . .	295
Алфавитный указатель партитур . . . . .	297

ПОЛТАВЦЕВ ИВАН ИВАНОВИЧ  
СВЕТОЗАРОВА МАРИЯ ФИЛАРЕТОВНА  
КУРС ЧТЕНИЯ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР  
*Часть первая*

Редактор Н. Беспалова  
Художник П. Серов

Подписано к печати 29/X 1962 г. А 10411. Форм. бум. 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>=18,75 бум. л.—37,5 печ. л.—37,5 уч.-изд. л. Тираж 15 000 экз. Зак. 3305 № 29668

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза