

И. ПОЛТАВЦЕВ  
М. СВЕТОЗАРОВА

Курс

ЧТЕНИЯ  
ХОРОВЫХ  
ПАРТИТУР

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

МУЗГИЗ · 1962

И. ПОЛТАВЦЕВ, М. СВЕТОЗАРОВА

# КУРС ЧТЕНИЯ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

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 1962

## 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 партитуры.

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 видов (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 восьмая

# ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С УЧАСТИЕМ СОЛИСТОВ

Наряду с рассмотренными ранее видами произведений, в хоровой литературе значительное место занимают сочинения, написанные для хора с участием солистов.

Количество солистов и состав их по характеру голосов может быть различным. Большая часть произведений этого рода представляет собой обработки народных песен и различные переложения для хора<sup>1</sup>. Сочетание хорового коллектива и солистов встречается также в ораториальной и оперной литературе (в последнем случае данный исполнительский состав определяется в первую очередь сценической ситуацией) Реже подобное сочетание

имеет место в оригинальной хоровой музыке.

При чтении на фортепьяно партитур с участием солистов прежде всего необходимо определить соотношение между партиями хора и сольными голосами, а также выяснить, является ли это соотношение в данном произведении постоянным. Наиболее часто в таких произведениях главный тематический материал и основной литературный текст сосредоточивается в партии солиста. Хор в подобных случаях служит лишь гармоническим сопровождением и большей частью поет с закрытым ртом или же произносит отдельные слова поэтического текста:

### Ты, соловушко, умолкни

М. Глинка

Перелож. М. Балакирева

1 Andantino

Соло  
альт

Ты, соловушко, умолкни, песен петь не на-до. Ты не слышишь своих хитрей на за-ре из са-да,

С.  
А.  
Т.  
Б.

(закр. ртом)

(закр. ртом)

<sup>1</sup> Переложением называется переработка музыкального произведения для исполнения его на другом инструменте или другим голосом. Применительно к хоровой практике

обозначает обработку для хора сочинений, не предназначавшихся автором для хорового исполнения или переложение для хора иного состава, чем это указано в оригинале.

Таким образом написано подавляющее большинство обработок народных песен и различных переложений для хора с солистами. В качестве примера могут быть названы следующие обработки народных песен: А. Свешников — «Что не белая береза», «Колокольчик», «Ах ты, доля», «Лучинушка», «Глухой неведомой тайгой», «Ой, по-над Волгой»; А. Егоров — «Родина», «Колыбельная», «Далеко село родное»; П. Чесноков — «Ходила младшенька», «Лучинушка». Аналогично сделаны и

такие переложения: А. Гречанинов — «Колыбельная»; С. Танеев — дуэт «Горные вершины» (переложение П. Богданова); Т. Хренников — «Колыбельная» (переложение В. Соколова).

Наряду с этим, существуют и партитуры, в которых отсутствует столь большая разница в содержании хоровых и сольной партий. В подобных случаях композиторы нередко прибегают к сопоставлению звучаний сольного голоса и хора:

### Если в поздний час

Э. Григ

**Allegretto scherzando**

2

Соло баритон

Ес - ли в поздний час

с дру-гом встре-чусь

Т. I II

Ес - ли в поздний час

с дру-гом встре-чусь,

Б. I II

Так изложены, например, хоровые произведения: Р. Шуман — «Парень с гор» (для четырех солистов и четырехголосного смешанного хора), Ф. Шуберт — «Серенада», соч. 135 (для мужского хора), русская народная песнь «Степь да степь кругом» в обработ-

ке Вл. Сапожникова.

Иногда хоровые голоса по музыкальному и литературному содержанию оказываются равноценными партии солиста:

### Requiem aeternam

из Реквиема

Д. Верди

**[Andante]**

3

Соло сопрано

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne,

S.

Re - qui - em do - na

A.

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne,

T.

B.

*p e cresc. poco a poco*

et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

*p e cresc. poco a poco*

et lux, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

*p e cresc. poco a poco*

et lux, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

*p e cresc. poco a poco*

et lux, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

*p e cresc. poco a poco*

et lux, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

*morendo*

В этих случаях нередко применяется также прием дублирования партии солиста какой-либо хоровой партией:

**Лучинушка** Обр. А. Свешникова

4 Умеренно

Соло альта

я, си - дит до позд - ней но - чень - ки

С. си - дит до позд - ней но - чень - ки

А. си - дит до позд - ней но - чень - ки

Т. си - дит до позд - ней но - чень - ки

Б. си - дит до позд - ней но - чень - ки

Таково соотношение сольной и хоровой частей партитуры в следующих оригинальных хоровых произведениях: Р. Шуман — «Король Фульский», Г. Эрнесакс — «Море поет» (из сюиты «Как живет рыбакам»). Подобное дублирование часто встречается в оперной литературе. Примерами могут служить оперные хоры: П. Чайковский — финал первого действия оперы «Мазепа», Н. Римский-Корса-

ков — финал оперы «Ночь перед рождеством», П. Чайковский — финал второго действия оперы «Евгений Онегин».

Значительно реже встречаются случаи, когда основная мелодическая мысль поручается композитором хору, партия же солиста приобретает второстепенное значение:

Русский текст Я. Родионова

**Ку-ку!**

А. Егоров

5

Соло сопрано

Ку ку! ку ку! ку ку! ку ку!

С. Солн-це зем-лю всю пригре-ет, лес шумит, шумит лист-вой.

А. Солн-це зем-лю всю пригре-ет, лес шумит лист-вой.

Т. Солн-це гре-ет, лес шумит лист-вой.

Б. Гре-ет,

Распределение тематического материала между хоровой и сольной частями партитуры заметно влияет на принцип чтения таких сочинений на фортепьяно. Поэтому, познакомившись с составом исполнителей и с соотношением между хоровыми голосами и партией солиста, учащийся прежде всего должен определить, где в данном произведении проводится основной тематический материал. Дальнейшая работа во многом будет определяться необходимостью наиболее выпукло и ярко показать в своем исполнении ту партию, в которой он сосредото-

Приступая к игре на фортепьяно хоровых произведений с участием солистов, целесообразно прежде всего выучить отдельно хоровую часть партитуры. Далее следует ознакомиться с партией солиста и пропеть ее, одновременно проигрывая хоровые голоса. Лишь после этой подготовки можно перейти к одновременному исполнению на фортепьяно всех голосов.

Способ игры полной партитуры во многом определяется также типом хора и характером голоса солиста. Если сольная партия является верхней, то

воспроизведение партитуры не представляет затруднений, так как здесь сохраняется обычное расположение голосов — от верхнего к нижнему. В том случае, когда солисту поручен тематический материал, необходимо, естественно, несколько выделять эту партию.

На следующих примерах показаны случаи сочетания однородного хора с сольными голосами того же типа. В первом произведении, написанном для однородного женского хора, солирует сопрано, во втором, в условиях мужского хора, солистом оказывается тенор:

**Уродилась я, как былинка в поле**

Обр. А. Свешникова

6 **Медленно**

Соло сопрано

У-ро-ди-ла-ся я, как бы-ли-н-ка в по-ле, мо-я мо-ло-дость про-шла

Хор С. А.

(закр. ртом)

This musical score is for a song titled 'Уродилась я, как былинка в поле' (I was born like a dandelion in the field). It is marked 'Медленно' (Ad libitum) and is an arrangement by A. Sveshnikov. The score features a solo soprano part and a chorus consisting of Soprano (С.) and Alto (А.) voices. The lyrics are: 'У-ро-ди-ла-ся я, как бы-ли-н-ка в по-ле, мо-я мо-ло-дость про-шла'. The chorus part is marked '(закр. ртом)' (closed mouth).

**Серенада**

Ф. Абт

7 **Moderato**

Соло тенор

Ночь со-шла на зем-лю, ти-хо так кру-гом.

Т. I II

(закр. ртом)

Б. I II

This musical score is for a song titled 'Серенада' (Serenade). It is marked 'Moderato' and is by F. Abt. The score features a solo tenor part and a chorus consisting of Tenor (Т.) and Bass (Б.) voices. The lyrics are: 'Ночь со-шла на зем-лю, ти-хо так кру-гом.'. The chorus part is marked '(закр. ртом)' (closed mouth).

Может быть и иной вариант, когда солист поет с однородным хором другого типа или же со смешанным хором. Так, в приведенных ниже примерах в первом случае мужской хор сопровождает солиста-альта, а во втором сольная партия сопрано ис-

полняется со смешанным хором. Сольные партии в приведенных сочинениях также являются верхними голосами, и поэтому игра этих партитур на фортепьяно не вызывает трудностей:

**Что не белая береза**

Обр. А. Свешникова

8 **Умеренно**

Соло альт

Что не бе-ла-я бе-ре-за к зем-ле кло-нит-ся

Хор Т. Б.

(закр. ртом)

This musical score is for a song titled 'Что не белая береза' (What is not a white birch). It is marked 'Умеренно' (Moderato) and is an arrangement by A. Sveshnikov. The score features a solo alto part and a chorus consisting of Tenor (Т.) and Bass (Б.) voices. The lyrics are: 'Что не бе-ла-я бе-ре-за к зем-ле кло-нит-ся'. The chorus part is marked '(закр. ртом)' (closed mouth).

Слова А. Пушкина

Лето

Б.Лятошинский

9

Andante sostenuto

Соло  
сопрано

Здесь,вижу, стол-по-лем спле-лась мла-дая и-ва и от-ра-зи-ла-ся в кри-стал-ле-зыб-ки-х во-д,ца

С.  
А.

Здесь, ви-жу, сто-по-лем спле-лась мла-да-я и

Т.

Б.

Более затруднительно исполнение партитур, в которых солирующий голос, будучи средним или нижним, записывается над хоровыми партиями. С первых шагов в области фортепьянной игры учащийся привыкает к определенному расположению нотных строк и к постоянному положению рук при их исполнении (правая рука играет, как правило, в более высоком регистре, чем левая, и записывается на верхней строке). Поэтому нарушение привычного соотношения сразу же приводит к возникновению неудобств, отсутствовавших при обычном расположении нотного текста.

Игра подобных партитур нелегка и по другой причине. Диапазон солирующих голосов, как правило, бывает шире, чем у родственных им по типу хоровых партий. Следствием такого расширения диапазона солирующих голосов оказывается появление перекрещивания партии солистов с соседними хоровыми голосами. В следующих примерах в первом случае партия солиста меццо-сопрано, написанная в низком регистре, местами оказывается ниже теноров хора; во втором случае солирующий баритон, поющий в высокой тесситуре, перекрещивается с партией первого тенора:

Слова А. Гладкова

Колыбельная

Т. Хренников  
Перелож. В.Соколова

10

Спокойно

Соло  
меццо-сопрано

Лун-ны-е по-ля-ны... Ночь, как день, свет-ла...

С.  
(закр.ртом)

А.

Т.  
(закр.ртом)

Б.

Конечно, я глупец большой

Э.Григ

11

Andante

Соло  
баритон

Ко-неч-но, я глу-пец боль-шой, что прав-ду мне та-ить,

Т. I  
II

Хор

Глу-пец боль-шой, что прав-ду мне та-ить, что прав-ду мне та-ить

Б. I  
II

Значительно большие трудности представляет воспроизведение хоровых сочинений, в которых тенор, баритон или бас солируют в смешанном хоре. Особое значение здесь приобретает целесообразность разделения хоровых голосов между руками, так как выделение партии солиста при неизменном распре-

делении нотного текста оказывается весьма затруднительным. Задача может быть заметно упрощена путем передачи отдельных фраз (или звуков) темы в другую руку. Предложенные ниже варианты показывают, как мелодия в приведенных отрывках может быть распределена между двумя руками:

Слова А. Римского-Корсака

### Ночь осенняя

М. Глинка  
Перелож. А. Сапожникова

Соло тенор

Не бо-яв-шись, мож-но мне те-перь с де-ви-цей ду-шой по-си-жи-вать;

С. А. Т. Б.

(закр. ртом)

Играть

### Глухой неведомой тайгой

13 Задушевно, не затягивая

Обр. А. Свешникова

Соло

Глу-хой не-ве-до-мой тай-го-ю, си-бир-ской даль-ней старо-ной

С. А. Т. Б.

pp (закр. ртом)

Играть

Кроме рассмотренной выше общепринятой записи партитур с участием солистов, в печатных изданиях иногда встречается другое изложение, при котором сольная партия помещается непосредственно над

соответствующей хоровой. Исполнение на фортепьяно таких партитур значительно проще, так как в них сохранен высотный принцип расположения партий:

14 *Andante sostenuto*

С. „За що ж бить? За що ж

А. „За що ж, ма-мо, і-і бить, во-на вмі-є все ро-бить,

Соло тенор *mf* „За що ж, ма-мо, і-і бить, во-на вмі-є все ро-бить,

Т. „За що ж бить? За що ж

Б. „За що ж бить? За що ж

бить? Во-на вмі-є на-ва-рить.

во-на вмі-є все ро-бить, і на-пек-ти й на-ва-рить.

бить? Во-на вмі-є на-пек-ти й на-ва-рить.

бить? Во-на вмі-є на-пек-ти й на-ва-рить.

Ранее были рассмотрены сочетания различных хоровых составов с одним солирующим голосом. На практике часто встречаются произведения, в которых участвуют два, три, четыре и более солистов. Воспроизведение партитур этого рода, естественно, оказывается значительно более сложным, так как

партия каждого солиста записывается на отдельной строке и общее количество строк поэтому возрастает. Необходимость одновременного выделения нескольких сольных партий также значительно затрудняет фортепьянное исполнение такой партитуры:

## Горные вершины

Слова И. В. Гете  
Перевод М. Лермонтова

А. Рубинштейн  
Перелож. Г. Дмитриевского

15

Соло сопрано *p* Гор-ные вер-ши-ны спят во тьме ночной

Соло альт *p* Гор-ные вер-ши-ны спят во тьме ночной

С. *simile* Гор-ные вер-ши-ны спят во тьме ночной

А. *simile* Гор-ные вер-ши-ны спят во тьме ночной

Т. *simile* Гор-ные вер-ши-ны спят во тьме ночной

Б. *simile* Гор-ные вер-ши-ны спят во тьме ночной

В приведенном сочинении основной тематический материал содержится в партиях солистов, хор же выполняет роль гармонического сопровождения. Несмотря на наличие в партитуре шести нотных строк, она может быть сравнительно легко прочи-

тана, так как сольные голоса являются в данной партитуре верхними. Намного труднее игра на фортепьяно произведений в которых партии солистов представляют собой средние голоса партитуры (например, тенор и баритон или альт и тенор)

Кроме большого количества строк, в подобных случаях обычно возникают неудобства, связанные с наличием перекрещивания сольных и хоровых партий.

Большое количество солистов применяется главным образом в ораториальной и оперной литературе. При игре таких партитур нередко оказывается, что одновременное исполнение всех голосов практически невозможно. Работая над произведением этого рода, целесообразно первоначально проигрывать его

по частям, ограничивая себя каждый раз какой-либо группой голосов.

В приведенном ниже отрывке из оперы П. Чайковского «Чародейка» участвует смешанный хор а capella и десять сольных голосов, каждый из которых имеет свою самостоятельную партию, не дублирующуюся ни у других солистов, ни в хоре. Вся партитура изложена на четырнадцати нотных строках:

### Децимет с хором

(a - capella)

из оперы „Чародейка“

П. Чайковский

16

Кума *ff* И впрямь Кумесру-ки кня- жой! *sf* По- дарок милости от- мен- ный! *f* И

Поля *ff* по- дарок милос- ти от- мен- ный! *sf* И впрямь Ку- ме с ру- ки Кня- *f*

Балакин *ff* Да князь на у- ду не по- пал, *sf* и *mf* со- ло-

Лукаш *ff* И князь на у- ду не по- пал, *sf* и *mf* со- ло-

Князь *ff* Ей все, че- го б ни по- же- ла- ла, *sf* о- хот- но всякий по- да-

Журан *ff* И со- ло- но пришло с- дьячиш- ке! *sf* Ма- мы- ров, вид- но *mf*

Мамыров *ff* Бе- с- св- ской си- ло- ю су- ме- ли *sf* кня- зя в со- блази *mf*

Фока *ff* С ру- ки дал пер- стень за- чен, *sf* что ей за- *mf*

Потап *ff* По- дарок милости от- мен- ный! *sf* Дьяк, вид- но, ма- ху дал! *mf*

Кичига *ff* Со- ло- но пришло с- дьячиш- ке! *sf* Дьяк, вид- но, ма- ху дал! *mf*

С. Он! Ну, дьяк, попался ты!

А. Ну, дьяк, попался ты!

Т. Ов! Ну, дьяк, попался ты!

Б. Ну, дьяк, попался ты!

СМЕШАННЫЙ ХОР

Несмотря на очевидную сложность партитуры, ее все же можно сыграть полностью, «собирая» в аккорды все голоса снизу вверх по вертикали. Подобное чтение, однако, предполагает очень медленный темп, при котором трудно разобраться в мелодическом развитии каждого голоса. Эту партитуру, как и было рекомендовано выше, лучше проигрывать по частям. В данном случае полезно сыграть сначала пять верхних строк, объединив партии Кумы, Поли, Балакина, Лукаша и Князя. Далее следует прочесть остальные партии солистов (все в басовом ключе) и, наконец, исполнить отдельно хоровую часть. Играя таким образом произведение и вслушиваясь в движение каждого голоса, легко можно увидеть, что основной тематический материал сосредоточен здесь в партиях солистов (основная мелодия проходит в партии Кумы), хор же слу-

жит гармоническим сопровождением. После работы над отдельными частями партитуры следует исполнить в медленном темпе всю данную партитуру.

В работе над партитурами для хора с солистами, как мы видели выше, важной задачей является определение динамического соотношения между солистами и хором. Особенно большое значение приобретает этот момент при одновременном звучании солиста и хоровой партии, к которой по характеру голоса принадлежит голос солиста (сольная партия в этом случае в силу родства тембров легко может слиться с звучанием хоровой партии). Поэтому при исполнении на фортепьяно партитур для хора с солистами всегда следует ясно представлять себе эту особенность тембровых соотношений.

# Зачем тебя я, милый мой, узнала

Русская народная песня

Гарм. А. НОВИКОВА  
Перелож. И. Полтавцева

51 Широко *tr*

Соло  
сопрано

1. За - чем те - бя я, ми - лый мой, уз - на - ла, за -  
за - ешь ты серд - печ - ко мо - ло - до - е, те -  
жду и вот при - хо - дит дол - го - ждан - ный, це -

С.  
А.

*pp* (закр. ртом)

Т.  
Б.

*ten.* *dim.*

-чем ты мне от - ве - тил на лю - бовь? Ах, луч - ше бы я го - рюш - ка не  
-бя тво - я за - зно - буш - ка зо - вёт. Про - хо - дит толь - ко вре - мя зо - ло -  
-лу - ет не - жно, за ру - ку бе - рёт. Ах, неж - ный друг, мой неж - ный друг же -

зна - ла, не би - лось бы серд - печ - ко мо - ё вновь.  
-то - е, за - чем же ты, же - лан - ный, не и - дёшь.  
-лан - ный... и серд - це пе - сню ра - до - сти по - ёт.

1. Ах,  
2. Про -  
3. Ах,

лучше бы я го-рюшка не зна-ла, не би-лось бы сердеч-ко мо-ё  
хо-дит только вре-мя зо-ло-то-е, за-чем же ты, же-лан-ный, не и-  
милый друг, мой нежный друг же-лан-ный. И серд-це пе-сню ра-до-сти по-

не за-и  
вновь. (закр.ртом) За-дётся.

би-лось бы серд-деч-ко мо-ё вновь. 2. Тер-чем же ты, же-лан-ный, не и-дётся. 3. Я-ет.  
- чем, за-чем, за-чем, за-чем? - чем?

## Яничек

Чешская народная песня

Русский текст

С. БОЛОТИНА и Т. СИКОРСКОЙ

Andante

Гарм. ЯНА МАЛАТ

Перелож. И. Полтавцева

Соло  
меццо-сопраноТ. I  
IIБ. I  
II

Ля, ля,  
Ля, ля, ля, ля, ля *simile*  
Ля, ля,  
Ля, ля, ля, ля, ля *simile*

1. Я - ни - чек ми - лый, ждёшь ты на - прас - но,  
2. Я - ни - чек ми - лый, зря ты стра - да - ешь:

Ля, ля,  
Ля, ля, ля, ля, ля. *simile*

*cresc.* *rit.* *a tempo*  
вуй - ти се - год - ня к те - бе я не со - глас - на,  
я уж дру - го - го лю - блю, а ты не зна - ешь,

*dim.* *dim.* *V* *V*

*f* *f* *f*  
ля, ля, ля, ля, я не со - глас - на. *V*  
ля, ля, ля, ля, я не со - глас - на. *V*  
А ты не зна - ешь. *V*

Хор

T. unis.

1. Ты с кем хо - те - ла до - ма си - де - ла,  
2. Э - тим де - ви - це стыд - но гор - дить - ся

Б.

rit. a tempo

но что бы па - рень стра - дал, - э - то не де - ло,  
на - до лю - бить од - но - го, двух не го - дит - ся,

1. f

ля, ля, ля, ля, э - то не де - ло!

Соло 2. f cresc.

ля, ля, ля, ля, двух не го - дит - ся!

Т. f cresc.

Хор ля, ля, ля, ля, двух не го - дит - ся!

Б. f cresc.

# Степь да степь кругом

Русская народная песня

Обр. И. ПОЛТАВЦЕВА

Спокойно. Задумчиво

Соло *tr*

1. Степь да степь кругом, путь далёк ле-жит, в той сте-пи глу-хой

С. *p*  
А. 1. Степь да степь кругом (закр. ртом)

Т. *p*  
Б.

<sup>1)</sup>

у - мирал ям-щик,

у - мирал ям-щик.

в той сте-пи глу-хой, в той сте-пи глу-хой у-мирал ям-щик.

у - мирал ям-щик.

2. И на-брав-шись сил, чу - я смерт-ный час.

И на-брав-шись сил, чу - я смерт-ный

<sup>1)</sup>Ферматы-ad libitum

он то-ва-ри-щу от-да-вал на-каз.

час, он то-ва-ри-щу,

от-да-вал на-каз.

он то-ва-ри-щу, он то-ва-ри-щу от-да-вал на-каз.

от-да-вал на-каз.

3. Ты, товарищ мой, не попомни зла,  
Здесь, в степи глухой, схорони меня.
4. А жене скажи слово прощальное,  
Передай кольцо обручальное.
5. Про меня скажи, что в степи замерз,  
А любовь ее я с собой унес.
6. Степь да степь кругом, путь далек лежит,  
В той степи глухой умирал ямщик.

# Уж как пал туман

Слова народные

Л. ШВАРЦ

Перелож. И. Полтавцева

**Широко**

*p*

С. Эх! Ку. да пой. ду, пой. ду, где до. рожень. ку ши. ро. ку. ю най.

А.

Т. (закр. ртом) Эх, да где до. ро. жень. ку най.

Б. (закр. ртом) где до. ро. жень. ку най.

**Соло баритона**

**Первоначальный темп**

*mf*

Эх, уж как пал ту. ман на по. ле чис. то. е,  
 Эх, за ок. ном шу. мит да не по. го. душ. ка,  
 Эх, по. ско. рей взой. ди ты, соли. це крас. но. е,

**замедляя**

- ду, до. рожень. ку най .. ду.

(закр. ртом)

- ду, до. рожень. ку най - ду.

да, по - за - крыл ту - ман до - ро - ги даль - ни - е... Эх! ку -  
 эх, всё бо - лит, бо - лит мо - я го - ло - вуш - ка.  
 эх, по - рас - ки - нь шат - ром ты не - бо си - не - е.

- да пой - ду, где до - ро - гу я ши - ро - ку - ю най - ду; где же я до -

1. 2.  
 - ро - жень - ку ши - ро - ку - ю най - ду. // - ду. Эх!  
 до - ро - жень - ку най - ду. - ду.

# Вечерний звон

Русская народная песня

Обр. А. НОВИКОВА

Довольно медленно

Соло  
Тенор

Вечерний звон, вечерний звон, как много

*f* *tr* *pp*

С. А. *f* *tr* *pp*

Т. *f* *tr* *pp*

Б. *f* *tr* *pp*

Бом, бом, бом, бом, бом, бом, бом, бом,

дум наводит он.

бom, бom, бom, бom. Вечерний звон, вечерний звон, как много

бom, бom, бom, бom...

Бом, бом, бом, бом, бом, бом,

*mf* *a tempo*

О юных днях вкраю родном, где я лю-

дум наводит он.

Бом, бом, бом, бом, бом, бом, бом, бом,

*rit.*

бom, бom, бom, бom, бom, бom, бom, бom,

- бил, где отчий дом.  
бом, бом, бом, бом... О юных днях  
бом, бом, бом, бом, бом, бом, бом... О юных днях вкраю род -  
бом, бом, бом, бом, бом, бом, бом...

Соло альт

Соло тенор

И как я И как я  
вкраю родном где я любил, где отчий дом.  
- ном где я любил, где отчий дом.  
бом, бом, бом, бом, бом, бом, бом, бом...

с ним на век простясь там слушал звон в последний  
с ним на век простясь там слушал звон в последний  
Бом, бом, Бом, бом, Бом, бом, Бом, бом, Бом, бом, Бом, бом, Бом, бом, Бом, бом...

[illegible]

## Белая берёза

Слова С. ВАСИЛЬЕВА

А. НОВИКОВ

Соло  
Меццо-сопрано

Неторопливо, тепло, напевно

*p*

1. Я помню,

*mp.*

*rit.*

*pp*

С.

(закр. ртом)

*p*

*pp*

А.

(закр. ртом)

*p*

*unis.*

*pp*

Т.

*p*

*pp*

Б.

5

ра - ни - ло бе - ре - зу осколком бом - бы на за - ре. Сту - дё - ный сок бе - жал, как  
пуш - ки гро - хо - та - ли, клубил - ся дым по - ро - хо - вой. Но мы сто - ли - цу от - сто -  
ра - нень - ко вес - но - ю бе - ре - за бе - ла - я о - пять о - де - лась но - во - ю ли -

10

слё - зы, по и - зу - ве - чен - ной ко - ре.  
 - я - ли, спас - ли бе - рё - зу под Мо - сквой.  
 - ство - ю и ста - ла зем - лю у - кра - шать.

*tr*

1. Сту - дё - ный сок бе - жал, как

*tr*

2. Но мы сто - ли - цу от - сто -

*tr*

3. О - де - лась но - во - ю ли -

15

*dim.*

слё - зы, по и - зу - ве - чен - ной ко - ре. (*mf* (закр. ртом))

*dim.*

- я - ли, спас - ли бе - рё - зу под Мо - сквой.

*dim.*

- ство - ю и ста - ла зем - лю у - кра - шать.

*dim.*

20

*mf*

2. За ле - сом

3. И ра - но

4. И стой по -

*mf* (закр. ртом)

*р*

*рр*

*р*

*рр*

*р*

*рр*

*р*

*рр*

*р*

*рр*

Для 4 куплета

ры на все уг - ро - зы мы не - из - мен - но го - во - рим: род - ну - ю

25

рус - ску - ю бе - рё - зу в о - би - ду боль - ше не да - дим!

Род - ну - ю

30

рус - ску - ю бе - рё - зу в о - би - ду боль - ше не да - дим!

## Мои вы Жигули!

Слова С. СМЕРНОВА

В. ВОЛКОВ  
Хоровая редакция  
Вл. СоколоваСоло  
тенор

Спокойно

*mf*

1. Я вдоль по Вол-ге

С.  
А.

Ах, Жи-гу-ли, мо-и вы Жи-гу-ли!.. (закр. ртом)

Т.  
Б.

странст-во-вал бы-ва-ло, на Вол-ге го-ды ю-но-сти про-шли.

1. Бы-ва-ло (закр. ртом) про-

Мне пе-сен-ка по-ко-я не да-ва-ла- „Ах, Жи-гу-ли, мо-

шли

(закр. ртом)

„Ах, Жи-гу-

и вы Жи-гу-ли!“

- ли вы Жи-гу-ли...

Ах, Жи-гу-ли, мо-и вы Жи-гу-ли!“

С. *mf*  
А.  
Т. 4. Те-перь здесь мо-ре, соз-дан-но-е на-ми, сю-да спе-шат мор-  
Б. Мо-ре, соз-дан-но-е на-ми, сю-да мор-

-ски-е ко-раб-ли. И пусть зву-чит над пен-ны-ми вол-  
-ски-е ко-раб-ли. И пусть над вол-

*p* на-ми: „Ах, Жи-гу-ли, мо-и вы Жи-гу-ли,  
*p* на-ми: „Ах, Жи-гу-ли, мо-и вы Жи-гу-ли,  
*p* на-ми: „Ах, Жи-гу-ли, мо-и вы Жи-гу-ли,

Соло тенор замедляя *p*  
„Ах, Жи-гу-ли, мо-и вы Жи-гу-ли!“  
С. *pp*  
А. *pp*  
Т. *pp*  
Б. мо-и вы Жи-гу-ли!

2. Мы шли сюда лесами и полями,  
Среди песков плотину возвели.  
И от души поем над Жигулями:  
«Ах, Жигули, мои вы Жигули!» 2 раза

3. Под пенье птиц горит степное лето,  
Встают сады, где были ковыли.  
Нам Волга-мать дает потоки света.  
«Ах, Жигули, мои вы Жигули!» 2 раза

## Ночь осенняя

Песня

Слова А. РИМСКОГО-КОРСАКА  
Укр. Текст О. Любовського

## Ніч осіння

Пісня

М. ГЛИНКА (1804-1857)  
Перелож. для тенора соло и  
смеш. квартета (или хора)  
А. Сапожникова

Andante sostenuto (♩ = 69)

ночь о-сен-ня я, хоть глаз ко-ли.  
тем-но по но-чи хоч во-ко стрель

С. *mf*  
Ночь о-сен-ня- я, любез-на-я,  
Ніч о-сін-ня, ніч ве-се-лощів,  
ночь о-сен-ня-я.  
тем-но по-но-чі.

А.  
ночь о-сен-ня-я.  
тем-но по-но-чі.

Т.  
ночь о-сен-ня-я.  
тем-но по-но-чі.

Б.

О, спа-си-бо те-бе, но-чень-ка,  
Ой, спа-си-бі то-бі, ні-чень-ко,  
ночь о-сен-ня-я.  
ще хо-ва-еш нас.

ночь о-сен-ня-я.  
ще хо-ва-еш нас.

Соло тенор

*mf*  
Не бо-яв-шись, мож-но мне те-перь с де-вицей ду-шой по-си-живать;  
Вез тур-бо-ти мо-жу я те-пер ці-лу ніч гу-лять з ко-ха-но-ю;

А. *p* (закр. ртом)

Т. *p* (закр. ртом)

Б. *p* (закр. ртом)

го - во - рить ей про лю - бовь мо - ю, про лю - бовь мо - ю.  
 їй ка - за - ти про лю - бовь мо - ю, про лю - бовь мо - ю.

С. Злые лю - ди не у - видят нас, вночь о - сен - ню - ю, хоть глаз ко - ли;  
 Ни - ні лю - ди; не по - бачать нас, тем - но по - но - чі, хоч во - кострель;

А. Не у - видят нас вночь о - сен - ню - ю;  
 Не по - бачать нас не по - бачать нас;

Т. Не у - видят нас вночь о - сен - ню - ю;  
 Не по - бачать нас не по - бачать нас;

Б. не у - видят нас;  
 не по - бачать нас;

о, спа - си - бо те - бе, но - чень - ка, но - чь о - сен - ня - я.  
 ой, спа - си - бі то - бі, ніч - нень - ко, що хо - ва - єш нас.

о, спа - си - бо, но - чь, но - чь о - сен - ня - я.  
 ой, спа - си - бі, ніч, що хо - ва - єш нас.

о, спа - си - бо, но - чь, но - чь о - сен - ня - я.  
 ой, спа - си - бі, ніч, що хо - ва - єш нас.

О, спа - си - бо, но - чь, но - чь о - сен - ня - я.  
 Ой, спа - си - бі, ніч, що хо - ва - єш нас.

## Горные вершины

Слова И. В. ГЁТЕ  
Перевод М. Лермонтова  
Andante

А. РУБИНШТЕЙН  
Перелож. Г. Дмитриевского

С. *p* Горные вершины спят в темной; тихие долины полны свежей мглой;

А. *p*

Т. *p*

Б. *p*

5 не пылит дорога, не дрожат листы... Подожди немного, отдохнешь и ты.

rit.

a tempo  
Соло сопрано  
*p* Горные вершины спят во

Соло меццо-сопрано  
*p* Горные вершины

*simile*  
Мм...

*simile*  
Мм...

*simile*  
Мм...

*simile*  
Мм...

*sempre con 8-va, tenuto e marcato*

тьме ночной; ти - хи - е до - ли - ны;

спят во тьменочной; ти - хи - е до - ли - ны

15

пол - ны све - жей мглой; не пы - лит до -

полны свежей мглой; не пы -

*senza 8-va*

20

- ро - га, не дро - жат ли - сты... По - дожди не -

- лит доро - га, не дро - жат ли - сты... По - дожди не -

*mf*

*con 8-va*

мно - го, от - *p*дох-нёшь и ты,  
мно - го, от-дох-нёшь и ты,  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*senza 8-va*

25

по - до - жди не - мно - го, от -дох-нёшь  
по - до - жди не - мно - го, от-дох-  
*con 8-va*

30

и ты.  
-нёшь и ты.  
*dim.*  
Гор-ны-е вер-ши - ны спят во тьме ночной.

# Requiem aeternam

из Реквиема

А. ВЕРДИ  
(1813-1901)

Andante (♩ = 80)

*ppp* *espres.*

Solo soprano

Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-is, do-na

S. *ppp*

A. *ppp*

T. *ppp*

B. *ppp*

Re-qui-em, re-qui-em ae-ter-nam do-na, do-na,

e-is, eis, Do-mine, do-na, do-na e-is, Do-mi-ne,

*ppp*

do-na, do-na e-is, do-na e-is, do-na e-is Do-mi-ne,

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*dolcissimo* *ppp* *portate*

et lux per-pe-tua lu-ce-at e-is, lu-ce-at e-is,

*ppp*

et lux per-pe-tua lu-ce-at e-is,

*ppp*

*ppp*

*ppp*

et lux per-pe-tua lu-ce-at e-is,

*ppp*

*f* *pp* *PPP*  
 lu - ce - at e - is. Re - qui - em ae.  
*f* *pp* *PPP*  
 et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is. Re - qui - em ae.  
*f* *pp* *PPP*  
 et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is. Re - qui - em ae.

*p* *e cresc. poco a poco*  
 - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, et lux per -  
*p* *e cresc. poco a poco*  
 - em do - na et lux, et lux per -  
*p* *e cresc. poco a poco*  
 - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, et lux, et lux per -  
*p* *e cresc. poco a poco*

*morendo* *pp* *PPPP*  
 - pe - tu a lu - ce - at e - is. Re - qui - em, re - qui - em.  
*morendo* *pp* *PPPP*  
 - pe - tu a lu - ce - at e - is. Re - qui - em, re - qui - em.  
*morendo* *pp* *PPPP*  
 - pe - tu a lu - ce - at e - is. Re - qui - em, re - qui - em.  
*morendo* *pp* *PPPP*

# Конечно, я глупец большой

35

Русский перевод А. Ефременкова

Э. ГРИГ  
(1843-1907)

Un poco andante

Соло  
Баритон

Т. I  
II

Б. I  
II

Ко-не-чно, я глу-пец боль-шой,

Ко-не-чно, я глу-пец боль-шой, что

прав-ду мне та-ить, ког-да я весь ис-

сох по той, с кем мне во-век не жить.

## Росо а росо più animato

Что мни - ла ты в ми - ну - ты встреч, что мни - ла ты в ми - ну - ты встреч, *cresc.*

- ну - ты встреч, ког - да к люб - ви зва -  
что мни - ла ты в ми - ну - ты встреч, что мни - ла ты в ми - ну - ты встреч, *dim.*

- ла? Стре - мясь во мне лю -  
что мни - ла ты в ми - ну - ты встреч, стремясь пленить, стремясь завлечь,

- бовь за - жечь, над - мен - ной ты бы -  
стремясь пленить, стремясь завлечь, стремясь пленить, стремясь за - влечь,

ла, над мен ной ты бы

*cresc.* стремясь пле-нить, стремясь завлечь, над мен ной ты бы ла,

*cresc.* *f* *sf*

ла.

*sf* над мен ной ты бы ла,

*ritard.* *p* над менно гор дой ты бы ла.

*p* *pp*

2. Теперь, как день, ясна мне ты,  
 Тебе желанен я,  
 Но поздно, друг, питать мечты;  
 Мертва любовь моя.  
 Не в силах ты меня прельстить  
 Игрой своих страстей;  
 Иди с другим любовь делить:  
 Не стоишь ты моей.

## Ночь

Ш. ГУНО  
(1818-1893)

Allegretto

С. *pp* *simile*  
 А. *pp* *simile*  
 Т. *pp* *simile*  
 Б. *pp* *simile*

Бы- ва-ет так по- ро- ю, что лу- на в не- бе- сах, как буд- то под фа-

как буд - то

- то - ю, то-нет в блед-ных лу- чах. А звез-ды, как жи- вы-е, у - се - ют тёмный

*mf* *pp*  
*mf* *pp*  
*mf* *pp*  
*mf* *pp*

свод, на- ряд-ные та- ки - е, на- ряд-ные та- ки - е вы- водят хо-ро-

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырёх нотных стемов (два верхних — для голоса, два нижних — для фортепиано). В первом стеме голос поёт: «вод, а звёзды, как живые, усе-ют тёмный свод, нарядные та-». Второй стем фортепиано играет аккомпанемент. Третий стем — второй голос, который поёт: «ки-е вы-водят хо-ро-вод. Мир зем-ной, утом-лён-ный крепко спит;». Четвёртый стем — фортепиано.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырёх нотных стемов. В первом стеме голос поёт: «ки-е вы-водят хо-ро-вод. Мир зем-ной, утом-лён-ный крепко спит;». Второй стем фортепиано играет аккомпанемент. Третий стем — второй голос, который поёт: «стих-ли вет-ры гор. В ро-ще, чуть о-за-рён-ной, не слышен пти-чек». Четвёртый стем — фортепиано.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырёх нотных стемов. В первом стеме голос поёт: «стих-ли вет-ры гор. В ро-ще, чуть о-за-рён-ной, не слышен пти-чек». Второй стем фортепиано играет аккомпанемент. Третий стем — второй голос, который поёт: «хор. Ти-хо в ре-ке глу-бо-кой, лишь лу-на е-ё се-ре-брит». Четвёртый стем — фортепиано.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырёх нотных стемов. В первом стеме голос поёт: «хор. Ти-хо в ре-ке глу-бо-кой, лишь лу-на е-ё се-ре-брит». Второй стем фортепиано играет аккомпанемент. Третий стем — второй голос, который поёт: «хор. Ти-хо в ре-ке глу-бо-кой, лишь лу-на е-ё се-ре-брит». Четвёртый стем — фортепиано.

*pp*

по - ло - со - ю ши - ро - кой; за - мер - ло всё и спит, всё

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

за - мер - ло и спит, всё за - мер - ло и спит, всё

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

спит, всё, всё,

(закр. ртом)

(закр. ртом)

*p*

(закр. ртом)

(закр. ртом)

Медленное

*S. pp*
*A. pp*

Соло тенор

*p*
*T. pp**B. pp*
*pp**pp*

ла

и с у - лыб - кой пре - крас - ной мир светом за - ли - ла.

Под -

*pp**pp*

ня\_лись вслед за не\_ю, все в блес\_ке ноч\_ной кра\_со\_ты, ду\_

ши\_сты\_е, пыш\_ны\_е дре\_мав\_ши\_е цве\_ты.

*pp*

*pp*

**Allegretto**

Но толь\_ко чуть про\_гля\_нет зо\_ло\_ти\_стый солн\_ца вос\_ход,

*p*

*p*

*pp* *simile*

как дым\_ко\_ю за\_тя\_нет не\_бес\_ный хо\_ро\_вод, как дым\_ко\_ю за\_

*pp* *simile*

тя\_нет, как дым\_ко\_ю за\_тя\_мет не\_бес\_ный хо\_ро\_вод, не\_бес\_ный хо\_ро\_

*pp* *simile*

вод, не\_бес\_ный хо\_ро\_вод не\_бес\_ный хо\_ро\_вод. вод, не\_бес\_ный хо\_ро\_вод, не\_бес\_ный хо\_ро\_вод. вод.

## Глава девятая

# ЧТЕНИЕ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР С ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫМ СОПРОВОЖДЕНИЕМ

В предыдущих главах были рассмотрены произведения, предназначенные для хора а cappella. В хоровой литературе, однако, значительное место занимают также сочинения, написанные для хора с инструментальным сопровождением<sup>1</sup>. Роль аккомпанемента выполняют обычно фортепьяно, баян, инструментальные ансамбли или оркестры различных составов. Ораториально-кантатные сочинения, а также оперные хоры в подавляющем большинстве написаны с сопровождением оркестра, песни советских композиторов и детские хоры нередко сочиняются для хорового исполнения с фортепьяно, народные песни часто сопровождаются аккомпанементом баяна.

Роль инструментальной партии может быть чрез-

вычайно разнообразной. В одних случаях это простое гармоническое сопровождение, в других — развитая и важная в композиции всего произведения часть партитуры.

Обычным видом партитуры для детского хора с сопровождением является такой вид, при котором основной тематический материал произведения содержится в хоровых партиях, роль же инструментальной части сводится, в основном, к гармонической поддержке хора. Так, в следующем отрывке из трехголосного сочинения для детского хора главный тематический материал находится в хоровой части партитуры, подвижные же фигурации шестнадцатых у фортепьяно представляют собой лишь последовательность разложенных аккордов.

Колокольчики

Слова А. Толстого

М. Анцев

17 Allegretto

С. I  
С. II  
А.  
Ф-п.

Ко - ло - ко - лья - чи - ки мо - и, цве - ти - ки степ - ны - е!

*pp legato* *mf*

Так написаны детские хоры Р. Глиэра — «Над цветами», «В синем море», «Вечер»; А. Гречанинова — «Ручеек», «Капля дождевая»; П. Чеснокова — «Солнце, солнце встает», «Лотос», «Ночь»; Ц. Кюи —

«Птицы», «Рано утром»; М. Ипполитова-Иванова — «Листья в саду шелестели» и много других хоровых произведений.

<sup>1</sup> Пение хора с аккомпанементом является весьма распространенным явлением в концертной практике. Ряд хоро- вых коллективов в нашей стране часто выступает с инстру- ментальным сопровождением. Сюда относятся, например, различные ансамбли песни и пляски, а также народные хоры.

Нередко встречается и иной вид соотношения хоровой и инструментальной частей партитуры, при котором инструментальная партия имеет примерно одинаковое значение с хоровыми голосами. В этом случае инструментальная часть чаще всего дублирует хоровую (полностью или частично). Такова роль оркестра в большинстве оперных и ораториальных хоров, подобно этому изложены и многие хоровые произведения с сопровождением фортепьяно,

в том числе большинство советских песен. Наличие в аккомпанементе всех или значительной части голосов, имеющих в хоре, позволяет в этом случае говорить об относительной равноценности хоровой и инструментальной партий. Примером сопровождения, целиком дублирующего хоровые голоса, может служить следующий отрывок хора девушек из оперы А. Серова «Рогнеда»:

Хор санных девушек  
из оперы „Рогнеда“

А. Серов

18 [Allegretto grazioso]

С. При за - молк - ли, при за - тих - ли де - ви - цы,

А.

Ф.п.

Подобно этому написаны следующие оперные хоры: «Ах ты, свет Людмила» из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила», «Сватушка» из оперы А. Даргомыжского «Русалка», «Ноченька» из оперы А. Рубинштейна «Демон», хор опричников из оперы Н. Римского-Корсакова «Царская невеста», «На море утушка» из оперы П. Чайковского «Опричник», «Слава» из оперы А. Бородина «Князь Игорь», «Тише, тише» из оперы Д. Верди «Риго-

летто», «Свадебный хор» из оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин».

Довольно часто встречаются также сочинения, в которых хоровые голоса дублируются в сопровождении частично (большей частью в сопровождении дублируется мелодия). В этих случаях в инструментальной партии обычно появляются всевозможные фигурации, служащие гармоническим фоном хора:

Поезд Овсеня и Коляды  
из оперы „Ночь перед рождеством“

Н. Римский-Корсаков

19 Andante

С. I Вы ез - жа - ла Ко - ля - да,

С. II

А. I Вы ез - жа - ла Ко - ля - да,

А. II

Ф.п. pp legato assai

Примером такого сочетания хоровых голосов и инструментального сопровождения могут служить: хор девушек из оперы-балета Н. Римского-Корсакова «Млада» и хор «За прятками» из оперы Р. Вагнера «Летучий голландец».

Нередко встречаются случаи, когда в хоровой и

инструментальной части партитуры одновременно развиваются две различные, самостоятельные мелодические линии. Как образец, приводится хор крестьян «Ах ты, сердце» из оперы А. Даргомыжского «Русалка»:

**Ах ты, сердце**  
Хор из оперы „Русалка“А. Даргомыжский

Т. Ты за - чем, ре - ти - во - е, за - ны - ва - ешь так в гру -

Б. - ди, ты за - чем за - ны - ва - ешь так в гру - ди?

Ф.п.

Сходный композиционный прием встречается также в третьей части хора девушек «Я завью, завью венки» из оперы П. Чайковского «Мазепа», в ряде эпизодов из кантаты С. Рахманинова «Весна», а также в хоре «Въезд Александра во Псков» из кантаты С. Прокофьева «Александр Невский».

Встречаются также случаи, когда в произведении или части его хор приобретает второ-

степенное значение, становясь как бы вокальным сопровождением основного тематического материала, звучащего в инструментальной части. Таково, например, соотношение хоровой и оркестровой партий в приведенном ниже отрывке, где главная мелодия проходит в оркестре, а хор представляет собой своеобразный гармонический фон:

**Заключительный хор**  
из оперы „Руслан и Людмила“М. Глинка

С. Да про - цве - та - ет в пол - ной силе и кра - се ми - ла - я серд - цу ю - на - я че - та!

А. Т. Б.

Ф.п.

«...Оркестр далеко не всегда представляет собой сопровождение пению в точном смысле слова. Напротив, оркестровая фактура по содержанию своему часто сосредоточивает в себе главную музыкальную мысль всей полностью, притом достигающую значительной сложности. В такие моменты, напротив, пение становится сопровождением оркестра, теряя свою музыкальную самостоятельность и сохраняя самостоятельность, так сказать, литературную. Мелодическая и гармоническая нить декламационного или ариозного пения в такие моменты оказывается зависимой и подчиненной оркестровой фактуре...»<sup>1</sup>.

Соотношение вокальных партий и сопровождения, при котором основной тематический материал сосредоточен не в хоре, а в инструментальной части, в оригинальных хоровых произведениях встречается редко (примером может служить «Сосна» С. Рахманинова). Значительно чаще подобное соотношение бывает в операх, где отдельные хоровые реплики, определяемые сценическим действием, не получают самостоятельного мелодического развития. Такими примерами, когда инструментальная часть партитуры более значительна в музыкально-тематическом отношении, могут служить отрывки из опер П. Чайковского: первое построение вальса из второго действия «Евгения Онегина» и хор в сцене казни из «Мазепы». Аналогично этому построен целый ряд эпизодов в вальсе из оперы Гуно «Фауст».

Приведенные выше примеры показывают, что во всех случаях, независимо от характера соотношения хоровой и инструментальной части партитуры, сопровождение всегда является существенной и неразрывной частью целого, без учета которой невозможно получить достаточно полного и ясного представления о содержании всего произведения.

В начале работы над партитурой крайне полезным является «обзорное» проигрывание ее, то есть такое исполнение, которое, не преследуя абсолютной точности, дает все же возможность получить общее представление о произведении и выяснить, в какой из основных частей данной партитуры сосредоточен тематический материал. Последнее будет иметь значение в дальнейшей работе и в определении тех или иных приемов воспроизведения этой партитуры на фортепьяно. Однако если такое проигрывание сравнительно легко осуществляется при ознакомлении с хором а cappella, то в случае наличия инструментального сопровождения исполнение всего сочинения нередко вызывает значительные затруднения. Работа над хором с инструментальным сопровождением обычно разделяется в основном на три этапа: игру хоровых голосов, исполнение аккомпанемента и объединение хоровой и инструментальной частей партитуры.

Исполнение на фортепьяно хоровой части

ничем не отличается от игры партитур а cappella. Все задачи, которые стояли перед учащимся при работе над произведением без сопровождения, имеются и в этом случае. Хорошо вникнув в содержание вокальной части сочинения, учащийся должен разобраться также и в инструментальном сопровождении. Чтение инструментальной партии, с одной стороны, является более простой задачей, чем игра хоровой партитуры, так как аккомпанемент записывается на двух строках в обычном фортепьянном изложении. С другой стороны, здесь могут иметь место затруднения, связанные с фактурной сложностью партии сопровождения. При чтении инструментального сопровождения учащийся не должен упускать из виду хоровые голоса и, по возможности, представлять себе звучание вокальной части партитуры.

**Одновременное исполнение хоровой и инструментальной части партитуры.** Подробный анализ и исполнение на фортепьяно хоровых партий дает возможность хорошо разобраться в мелодическом движении всех хоровых голосов и достаточно хорошо представить себе их общее звучание. Знание инструментальной партии знакомит нас с другой составной частью всей партитуры. Для того чтобы услышать полное звучание произведения, необходимо исполнить на фортепьяно одновременно как хоровые голоса, так и аккомпанемент. Игра полной хоровой партитуры с инструментальным сопровождением является более сложной задачей, так как если в отдельных случаях такое совмещение оказывается сравнительно простым, то чаще это вызывает заметные затруднения, иногда же сыграть сочинение полностью вообще не представляется возможным. Искусство такого объединения не всегда, однако, заключается только в возможно более полном исполнении нотного текста. Иногда, как увидим ниже, такое дословное прочтение оказывается хотя и возможным, но нецелесообразным. Поэтому, при соединении хоровой и инструментальной частей партитуры необходимо выбирать все самое существенное, самое важное и, определив способ наиболее рельефного исполнения основного тематического материала, передать в звучании фортепьяно основное содержание произведения.

Рассмотрим, в связи с изложенным, способы игры полной партитуры в зависимости от фактуры произведения. Наиболее простой случай — это сочинение, где аккомпанемент дублирует хоровые партии. Если в инструментальной части хоровые голоса целиком дублируются в той же октаве, то, собственно, никакого «совмещения» и не приходится делать, так как сопровождение совершенно точно воспроизводит голоса хора. Примером такого дублирования является следующий отрывок:

<sup>1</sup> Н. А. Римский-Корсаков. «Основы оркестровки». Музгиз, М., 1946, стр. 97.

## Солнцу красному слава

Хор из оперы „Князь Игорь“

А. Бородин

Умеренно скоро и величественно

22

С. Солн - цу крас - но - му сла - ва, сла - ва,  
А.  
Т. Солн - цу крас - но - му сла - ва, сла - ва,  
Б.  
Ф-п.

Заметим, что, несмотря на полное совпадение хоровой и инструментальной части, подобные произведения не следует играть только по фортепьянной партии. Не говоря уже о том, что исполнение такого рода по существу перестает быть чтением хоровой партитуры и превращается в чтение обыкновенной фортепьянной фактуры, оно, кроме того, ограничивает правильность восприятия содержания сочинения. Читающий при этом не видит ни характерных оттенков вокальных партий, ни особенностей голосоведения, ни литературного текста.

Читая партитуры в этом случае нужно по хоровым партиям, добавляя из сопровождения лишь те элементы, которые отсутствуют в вокальной части партитуры, — вступления, отдельные инструментальные эпизоды и заключения, если таковые имеются в данном произведении, а также и отдельные звуки, важные в гармоническом отношении, как это было в предыдущем примере.

Часто встречается и иной вид дублирования, при котором все голоса хора повторяются в партии сопровождения, но в другой октаве:

## Свадебный хор

из оперы „Русалка“

А. Даргомыжский

Не очень скоро

23

С. Как во гор - ви - це свет - ли - це, на честном пи - рув боярском до - ме,  
А.  
Т.  
Б.  
Ф-п.

Приведенный отрывок может быть сыгран на фортепьяно по-разному, в зависимости от того, для какой цели необходимо объединить хор с сопровождением. Если мы ставим своей целью исполнение произведения для ознакомления с ним, то в этом случае достаточно будет исполнить лишь один аккомпанемент. Разница в октаве не изменит сколько-нибудь заметно впечатление от данного сочинения.

Если же мы исполняем партитуру для поддержки хора во время репетиции, то целесообразнее, видимо, за основу взять хоровые партии, объединив их в правой руке в той же октаве. Левая рука в этом случае может взять на себя исполнение нижней строки сопровождения (подробнее по этому вопросу см. главу IV, «Игра партитуры во время проведения хоровой репетиции»).

Когда фактура инструментальной части оказывается более насыщенной по сравнению с вокальной, а хоровые голоса почти полностью отражены в аккомпанементе, более удобным оказывается принимать за основу именно инструментальную часть партитуры, добавляя при этом недостающие элементы из вокальных партий. В следующем отрывке из хора А. Новикова «Родина моя» более развитым яв-

ляется сопровождение. В нем полностью отражен музыкальный материал хоровых партий (с октавным удвоением основной мелодии) и в то же время в левой руке, кроме гармонических басов, имеется характерное мелодическое движение восьмыми, заполняющее выдержанный аккорд правой руки:

### Родина моя

Слова Л. Ошанина

Торжественно, величаво, широко

А. Новиков

Хор 24 *ff*

Ро - ди - на мо - я, мир - на - я, лю - би - ма - я!

Ф-п. *ff*

В следующем примере верхняя строка сопровождения мелодически совпадает с тремя верхними голосами хоровой партитуры, однако ритмическая ор-

ганизация здесь несколько отличается от вокальных партий:

### О, если в роще

Хор из оперы «Орфей»

Х. Глюк

25 [Медленно]

С. О, по - жа - лей не - счаст - ли - го су - прю - га,

А.

Т.

Б.

Ф-п.

вариант I

Играть

вариант II

Играть

Хоровая и инструментальная части партитуры, как показано на примере, легко могут быть соединены при исполнении на фортепьяно (первый вариант). Однако, сравнивая этот пример с оригинальной записью, данной выше, легко заметить, что тщательное совмещение всех голосов партитуры привело к искажению основного мелодического рисунка произведения. Более правильным поэтому в данном случае явится такой способ исполнения, при котором левой рукой будет исполняться нижняя строка сопровождения, а правой — хоровая часть произведения (второй вариант).

Значительно чаще встречаются такие сочинения, где хоровые голоса дублируются в аккомпанементе лишь частично. При объединении такой партитуры на фортепьяно распределе-

ние рук может быть различным, в зависимости от изложения и типа хора. Так, например, в произведениях для женского или детского хоров, в том случае, если мелодия излагается в высоком регистре, обычно правой рукой исполняется вокальная, а левой — инструментальная части партитуры.

В следующем примере, ввиду частичного несовпадения мелодического рисунка в хоре и сопровождении, за основу, очевидно, нужно взять вокальные партии, добавив к ним из сопровождения отдельные звуки. Так как сочинение написано для детского состава с небольшим диапазоном, то при исполнении на фортепьяно весь текст партитуры, а также недостающие ноты из аккомпанемента легко объединяются в правую руку. Нижнюю строку сопровождения следует играть здесь левой рукой:

**Заря лениво догорает**

Слова С. Надсона Ц. Кюи

26 *Andantino* (♩ = 80)

С. *За-ря ле-ни-во до-го-ра-ет на не-бе а-лой по-ло-сой.*

А. *За-ря ле-ни-во до-го-ра-ет а-лой по-ло-сой.*

Ф.-п.

Игра́ть

Выше были рассмотрены случаи, когда хоровой материал полностью или частично дублировался в инструментальном сопровождении. Нередко однако встречается иное соотношение между хором и аккомпанементом, при котором вокальная часть партитуры не дублируется в сопровождении. При исполнении подобных произведений на фортепьяно мы иногда сталкиваемся с необходимостью выпускать отдельные детали в связи с тем, что полностью соединить хоровые голоса с аккомпанементом не всегда оказывается возможным. Поэтому учащийся должен найти способы распределения нотного материала между руками, которые, не искажая художественного содержания сочинения в целом и по возможности не нарушая особенности его звучания, облегчали бы его воспроизведение. Речь идет о создании своеобразного переложения данной партитуры или части ее для игры на фортепьяно.

Внимательным участникам следует относиться с большой ответственностью, ибо поверхностное решение этого вопроса, определяемое только лишь стремлением к техническому удобству, легко может привести к искажению музыки.

Рассмотрим теперь некоторые примеры и способы исполнения произведений, в которых тематический материал хоровых партий не дублируется в сопровождении. Читая на фортепьяно следующий отрывок хора купальщиц из оперы Дж. Мейербергера «Гугеноты», целесообразно правой рукой играть только хоровые голоса, добавляя некоторые звуки из гармонического аккомпанемента.левой руке в этом случае следует поручить нижнюю строку фортепьянной партии, в которой волнообразное движение шестнадцатых является своеобразным изобразительным моментом. Способ исполнения данной партитуры показан на примере:

# Хор купальщиц из оперы „Гугеноты“

[Poco andante]

*molto dolce e cantabile*

Д. ж. Мейербер

27

С. I *pp* Спешим у - крыть *pp* ся в прохлад - ной те ни

С. II Спешим ту - да... Мавит о - на

А. *pp*

Ф-п.

Играть

Далеко не всегда оказывается возможным объединить хоровые партии в одной правой руке и играть сопровождение только левой. Так, в приведенном ниже отрывке, очевидно, будет значительно

практичнее исполнить аккомпанемент не одной рукой, а распределить его между левой и правой руками, полностью сохранив в то же время вокальный тематический материал:

Слова А. Плещеева

## Цветок

Р. Глиэр

28 [Andantino] 144

С. Солн - це те - бя ни - ког - да не лас - ка - ло,

А.

Ф-п.

Играть

В рассмотренных отрывках основная мелодия была изложена в более высоком регистре, чем сопровождение, и исполнялась поэтому правой рукой. В практике чтения хоровых партитур может быть и такой случай, когда инструментальный аккомпанемент звучит выше, чем хоровые голоса. Так, в сле-

дующем примере высокий регистр сопровождения определяет и иной принцип распределения рук при исполнении партитуры на фортепиано. Роли их в этом случае меняются — в правую руку здесь удобно отнести сопровождение, вокальные же партии поручить левой руке:

## Весна

Слова Ю. Жадовской

29 [Allegro] 192

Р. Глиэр

С. Скрыш точ - но жем - чуг, зву - ча и свер - ка - я,

А.

Ф-п.

Играть

Когда в аккомпанементе, кроме фигурации в высоком регистре, имеются и низкие звуки, последние исполняются также левой рукой.

Расположение инструментального сопровождения выше или частично выше хоровой партии, излагающей тематический материал, встречается особенно

часто в произведениях, написанных для мужского хора, звучащего в основном в малой и большой октаве. Трудность игры подобных партитур заключается в необходимости подчеркивания звуков главной мелодии, попеременно появляющихся то в правой, то в левой руке:

### Хор солдат

из оперы „Фауст“

30 [Темп марша]

Ш. Гуно

Т. В по - ле рат - но - е все за наш край род - ной

В.

Ф-п.

Играть

Несколько сложнее подобное объединение вокальной и инструментальной частей партитуры осуществляется в сочинениях для смешанного состава. Хотя приемы совмещения хоровых голосов и аккомпанемента остаются здесь теми же, что и в произведениях для однородных хоров с сопровождением, основная трудность возникает здесь вследствие сложности исполнения одной рукой всей вокальной части смешанного хора. Поэтому, объединяя инструментальную и хоровую партии, иногда оказывается более удобным нижние голоса хора (бас, тенор) частично передавать в левую руку. При этом надо иметь в виду, что в многоголосных произведениях основными, как правило, являются три или четыре голоса, остальные же обычно дублируют эту группу в октаву. Такие октавные удвоения, как это показано ниже, могут быть в случае необходимости опущены:

## Дума над Волгой

из сюиты „Река-богатырь“

Слова Я. Белинского

[Медленно. Задумчиво]  
Немного подвижнее

В. Макаров

31

С. А. Ты, как стра . на на . ша, воля . на,

Т. Ты, как стра . на на . ша, воля . на,

В. Ты, как стра . на на . ша, воля . на,

[Медленно, задумчиво]  
Немного подвижнее

Ф. п.

Играть

Читая партитуру с инструментальным сопровождением, иногда необходимо пропускать отдельные моменты из инструментальной партии. Так, при исполнении следующего примера возможно частично

опустить гармоническую фигурацию в сопровождении. Это даст возможность полностью воспроизвести партии солистов и хора (места пропусков обозначены в примере скобками):.

Финал  
из оперы „Руслан и Людмила“

М. Глинка

32 Adagio

Людмила *f* *Ах!* То был тягостный сон! Милый мне возвра-

Горислава Сла - ва Ле - лю!

Ратмир Сла - ва Ле - лю!

Руслан Сла - ва Ле - лю!

Светозар Сла - ва Ле - лю!

С. А. Сла - ва Ле - лю!

Т. Б. Сла - ва Ле - лю!

Ф. п. *p*

- щен, и друзья, и о - тец, раз - лу - ки ко - нец!

Сла - ва! О, мо - гучий Фиян! Сбыл - ся

Сла - ва! О, мо - гучий Фиян! Сбыл - ся

Сла - ва! Мо - гу - чий Фиян! Все со -

Сла - ва! не - бе - сам! Все со -

Сла - ва! Ла - ду и бо - гам!

В хоровой литературе встречаются также сочинения, в которых основной теме, звучащей в хоре, в аккомпанементе сопутствует другая, имеющая самостоятельное значение мелодия. Таким образом, одновременно развиваются две разные мелодические линии:

Ой, беда идет, люди  
Хор из оперы „Сказание о граде Китеже“

Н. Римский - Корсаков

83 Moderato (♩=72) *mf*

С. В пер-вых са-ночках гусли звон-чат, в других са-ночках и челка я-ра-я, в третьих

А. В пер-вых са-ночках гусли звон-чат, в других са-ночках и челка я-ра-я, в третьих

Т. В пер-вых са-ночках гусли звон-чат, в других са-ночках и челка я-ра-я, в третьих

Ф-п. *pizz. mf*

Главная мелодия проводится здесь в трех хоро-вых партиях, изложенных на трех строках партиту-ры. В хоровом исполнении она будет звучать очень выпукло и выразительно (у сопрано и альтов в уни-сон, у теноров — в октавный унисон с женским хором). Основной теме сопутствует другая, контра-пунктирующая ей мелодия, изложенная в нижнем голосе сопровождения (в октавном унисоне) и об-разующая с ней полифоническое двухголосие. Эти самостоятельно развивающиеся темы могут быть объединены при игре на фортепьяно — правой рукой следует играть хорové партии, а левой нижнюю строку аккомпанемента.

В приведенном выше примере основная мелодия проводилась в вокальной части партитуры. Встре-

чаются также образцы контрастно-полифонического проведения нескольких самостоятельных по своему тематическому содержанию мелодий. В отрывке из хора «Въезд Александра во Псков» (кантата С. Прокофьева «Александр Невский») полифонически со-четаются в одновременном звучании две независи-мые по интонационному содержанию музыкальные темы. В хоровой части партитуры в двухоктавном (и октавном) унисоне альтовой, теноровой и басо-вой партий смешанного неполного хора излагается мелодия в духе широких, напевных русских народ-ных песен. В оркестре одновременно звучит мело-дический материал совершенно иного характера, исполняющийся, в отличие от хора, штрихом стак-като:

Въезд Александра во Псков

Хор из кантаты „Александр Невский“

Слова В. Луговского и С. Прокофьева

С. Прокофьев

84 [Allegro ma non troppo] *f*

А. На Ру-си род-ной, на Ру-си боль-шой не бывать вра-гу!

Т. На Ру-си род-ной, на Ру-си боль-шой не бывать вра-гу!

Б. На Ру-си род-ной, на Ру-си боль-шой не бывать вра-гу!

Ф-п. *m.d.*

Игра́ть  
I вари-  
ант

Игра́ть  
II вари-  
ант

Полностью сыграть на фортепьяно данный отрывок не представляется возможным. Здесь приводятся два варианта объединения хоровой партии и сопровождения, в каждом из которых упрощается инструментальная партия. Правой рукой в обоих этих вариантах исполняется партия альтов и мелодия в верхней строке сопровождения (без октавных удвоений).левой рукой воспроизводится только нижняя строка инструментальной партии. Таким образом, две контрастирующие мелодии звучат в правой руке (без октавных удвоений), а в левой сохраняется в целости гармонический аккомпанемент. В первом варианте мелодический рисунок партии сопровождения воспроизводится полностью, однако при подобном объединении, как мы видим на примере, возникают постоянные перекрещивания. В оригинальном звучании хора и оркестра каждая из контрастирующих тем имеет свою отличную тембровую окраску, и поэтому подобные перекрещивания не мешают их восприятию. При совмещении же этих тем в одном регистре фортепьяно, такое перекрещивание затушевывает характерное движение двух мелодий. Второй вариант позволяет избежать этого и за счет некоторого изменения рисунка

сопровождения (частичного переноса на октаву вниз темы оркестрового сопровождения) более выпукло показать основную мелодию хора.

В практике чтения хоровых партитур на фортепьяно одновременное исполнение обеих мелодий, изложенных в хоре и инструментальном сопровождении, нередко вызывает большие затруднения. Учащийся бывает вынужден при этом опускать одну из них или жертвовать в какой-то степени гармонической основой. В этом случае целесообразно прибегнуть к своеобразному приему — играя аккомпанемент (и частично партию хора, если это окажется возможным), одновременно пропевать мелодическую линию одной из хоровых партий. Такое «комбинированное» исполнение позволяет наиболее полно выявить содержание рассматриваемого произведения.

В качестве образца партитуры с двумя самостоятельными и контрастирующими темами, в которой только обращение к приему пропевания мелодии может дать возможность охватить всю партитуру, приведем часть хора из сцены «Половецкая пляска с хором» (опера А. Бородина «Князь Игорь»):

### Половецкая пляска с хором

из оперы „Князь Игорь“

А. Бородин

35 [Умеренно] *mf*

С. Там так яр ко солн-це светит, род-ны-е го-ры све-

А. Там так яр ко солн-

Т. Там так яр ко солн-

Б. Там так яр ко солн-

Ф-п. *mf*

Следующий хоровой отрывок из оперы П. Чайковского «Мазепа» дает пример иного сочетания хоровой и оркестровой частей партитуры, при кото-

ром содержательной в мелодическом отношении партии сопровождения сопутствуют отдельные хоровые восклицания:

**Финал**  
III картины оперы „Мазепа“

П. Чайковский

36 [Allegro]

С. *mf* Вот гля-ди-те, и-дут па-ла-чи, вот

А. *mf* Вот гля-ди-те, и-дут па-ла-чи, вот па-ла-чи!

Т. *mf* Вот гля-ди-те, и-дут па-ла-чи, вот па-ла-чи!

Б. *mf* Вот гля-ди-те, и-дут па-ла-чи, вот па-ла-чи!

Ф-п.

Объединение аккомпанемента и хора при исполнении на фортепьяно в данном случае, вообще говоря, возможно; однако легко убедиться, что при тщательном исполнении всех нот партитуры основной тематический материал будет в значительной степени затухать второстепенными деталями, — то, что хорошо сочетается в условиях различных тембров (хор и оркестр), приобретает совершенно иной смысл в фортепьянном звучании. Поэтому, работая над партитурой, целесообразно проигрывать отдельно хоровые голоса и аккомпанемент. При необходимости же воспроизведения всей музыкальной ткани следует играть партию сопровождения и пропевать отдельные хоровые реплики.

Мы рассмотрели ряд примеров, показывающих, как может видоизменяться соотношение вокальной и инструментальной частей в партитуре. Следует, однако, иметь в виду, что большинство хоровых произведений (особенно крупных) строится так, что взаимоотношение хора и аккомпанемента в них не выдерживается строго однотипно, а видоизменяется в процессе движения музыки. Таким образом, некоторые из рассмотренных выше видов сочетания

вокальной и инструментальной партий в хоровой музыке могут встретиться и в рамках одного сочинения. Естественно, в связи с подобными изменениями, может изменяться и способ чтения данного эпизода. Поэтому все приведенные примеры следует рассматривать лишь как образцы соотношения хоровой части и сопровождения, не делая при этом вывода о том, что все произведение, о котором идет речь, нужно играть предлагаемым приемом.

Необходимо заметить, что во многих хоровых сочинениях с сопровождением оказывается возможным найти не один, а несколько способов их игры на фортепьяно. Выше даны лишь образцы того, каким путем учащийся должен подходить к решению стоящих перед ним задач. Поэтому на практике необходимо в каждом отдельном случае находить наиболее удобные для данного произведения приемы при исполнении его на рояле. Чем больше изобретательности будет проявлено в этом направлении, тем больше появится возможностей для наиболее полного воспроизведения всех элементов хорового сочинения с сопровождением.

# Есть такая Партия

Слова Л. ОШАНИНА

А. НОВИКОВ

Торжественно, повествовательно. С чувством

Пение

Ф-п.

*mf* Темпо I

1. Есть та\_ка\_я Пар\_ти\_я на све - те -

rit.

Пар\_ти\_я не ви\_дан\_ных по - бед.

Каждо\_е е\_ё де\_ся\_ти\_.

- леть

е

лю\_ди за\_счи\_та\_ют за сто лет.

*cresc.*

Вер-ный путь у-ка-зы-ва-ет к сча-стью, всем, кто че-стен,

*cresc.*

си-лы при-да-ет. Есть та-ка-я Пар-ти-я, э-то на-ша Пар-ти-я,

*cresc.*

в бит-вах ок-ры-лив-ша-я на-род.

*cresc.*

**ff**

Есть та-ка-я Пар-ти-я, э-то на-ша Пар-ти-я,

**ff**

rit. 1) Для повторения Для окончания

в бит - вах ок - ры - лив - ша - я на - род. - бед!

2. Силы собирая боевые,  
 Чтоб поднять народ в борьбе за власть,  
 В грозный час в измученной России  
 Партия бесстрашных родилась.  
 В правый бой готова коммунистов,  
 Видя взлет народных грозных сил, —  
 Есть такая Партия,  
 Это наша Партия, — } 2 раза  
 Ленин на века провозгласил.
3. Путь ее прямой суров и светел,  
 Полон дел великой красоты.  
 Мы несем ей лучшие на свете  
 Думы, и надежды, и мечты.  
 Мы идем за нею к коммунизму, —  
 И другой для нас дороги нет!  
 Есть такая Партия,  
 Это наша Партия, } 2 раза  
 Ленинская Партия побед!

# Хороша столица наша

61

Слова М. МАТУСОВСКОГО

И. ДУНАЕВСКИЙ  
(1900-1955)

Темп быстрого марша

Ф-п *ff*



Пение

Певуче

1. Хо - ро - ша сто - ли - ца на - ша в лет - ни - е день -



- ки, в лет - ни - е день - ки. Ве - ет у - трен - ней про -



- хла - дой от Мо - сквы ре - ки, от Мо - сквы ре - ки. А ког -



- да при - хо - дит ве - чер в дым - ке го - лу -  
 бой, *f più* зву - ки му - зы - ки из пар - ка нам слыш -  
 - ны с то бой. *Припев f* То бо - ю Ро - ди - на гор -  
 - да, и ты лю - бовь все - го на - ро - да. Ты всё пре -

*ff*  
\_ крас - ней год от го - да! Рас - ти всег - да! Цве - ти всег -

*ff*  
да! Сто - ли - ца ми - ра и тру - да!

*ff*

2. Хороша столица наша  
В тихий листопад.  
По утрам звенят у школы  
Голоса ребят.  
Все дорожки в нашем парке  
Замела листва,  
И совсем как золотая  
В эти дни Москва.  
*Припев.*

3. Хороша столица наша  
Снежною зимой.  
Освещенный зимним солнцем,  
Путь лежит прямой.  
Словно в сказке, серебрится  
И блестит земля.  
Дремлют елочки седые  
У стены Кремля.  
*Припев.*

4. Хороша столица наша  
Раннею весной,  
Освеженная веселой  
Первою грозой.  
И встает Москва родная,  
Далеко видна,  
Вся в сиянье и цветенье,  
Как сама весна.  
*Припев:* Тобою Родина горда,  
И ты — любовь всего народа.  
Ты все прекрасней год от года!  
Расти всегда! Цвети всегда!  
Столица мира и труда!

## Урожай

А. ГРЕЧАНИНОВ  
(1864-1956)

Allegro moderato (♩ = 96)

С. *f* Ста - ласко - ти - нуш - ка в лес у - би - рать - ся,  
До - жди - ком ни - вы мо - чи - ло о - биль - но,

А. *f*

*Привес*  
ста - ла рожь - ма - туш - ка в ко - лос ме - тать - ся. Вы - шел хо - рош у - ро -  
сол - ныш - ко крас - но - е гре - ло их силь - но.

*rit.* *a tempo* *mp*  
- жай, у - ро - жай. Доб - рые лю - ди спе -  
Вы - шел хо - рош

ши - те! *tr* О - стры-е ко - сы то - чи - те,  
 Спе - ши - те! то - чи - те,

*Приве* *rit.* *a tempo*  
 вы - шел хо - рош у - ро - жай, у - ро - жай.  
 вы - шел хо - рош

*Poco meno mosso* *rit.*  
 Ржи - ца по - сле ла про - вор но, мо - гут о - сы - пать - ся  
 ржи ца, зёр

*Темпо I* *Приве* *rit.* *a tempo*  
 зёр на. Вышел хо - рош у - ро - жай, у - ро - жай.  
 на. Вышел хо - рош у - ро - жай

## Заря лениво догорает

Слова С. НАДСОНА

Ц. КЮИ  
(1835-1918)

*Andantino* ( $J=80$ )

*p*

С. За ря ле ни во до го -

А. За ря ле ни во

Ф.п. *p*

ра - ет на не бе а - лой по - ло - сой; се

до - го - ра - ет а - лой по - ло - сой; се

ло беззвуч но за сы па - ет в си я ньи но - чи го - лу -

ло без звуч но за сы па - ет в си я ньи но - чи го - лу -

бой, и, за-ми-ра-я, пе-сня

бой, и толь-ко пе-сня, за-ми-ра-я, в ус-нувшем

звучит в ус-нувшем воз-ду-хе, да ру-че-ек, стру-ей иг-

воз-ду-хе зву-чит, да ру-че-ек, стру-

- ра-я, с журчаньем по ле-су бе-жит.

- ей иг-ра-я с жур-ча-нием бе-жит.

## КОЛОКОЛЬЧИКИ

Слова А. ТОЛСТОГО

М. АНЦЕВ

*Allegretto*

С. I II

А.

*p*

1. Ко - ло - ко - ль - чи -  
2. И о чем гру -

*Allegretto*

Ф. п.

*p* *pp* *pp legato*

*f*

ки мо - и, цве - ти - ки степ - ны - е!  
сти - те вы в день ве - се - лый ма - я;

*mf*

*p*

Что гля - ди - те на ме - ня, тем - но - го - лу - бы - е?  
среди не - ко - ше - ной тра - вы го - ло - вой ка - ча - я?

*p*

3. Конь не - сет ме - ня стре - лой на по - ле от -  
 4. Я ле - чу, ле - чу стре - лой, толь - ко пыль взме -

- кры - том, он вас топ - чет под со - бой,  
 - та - я, конь не - сет ме - ня ли - хой,

бьет сво - им ко - пы - том.  
 а ку - да, - не зна - ю.

*p*

*p* Ко - ло - коль - чи - ки мо - и, *f* цве - ти - ки степ -

*pp* *mf*

- ны - е, *p* не кля - ни - те вы ме - ня, *P*

*p*

*dim. e riten.* тем - но - го лу - бы - е!

*dim. e riten.* *p* *pp*

# Несжатая полоса

71

Стихи Н. НЕКРАСОВА

П. ЧЕШОКОВ op. 4 № 1  
(1877-1944)

Очень медленно и спокойно

С. *p*  
Хор Позд-няя-я о-сень. Гра-  
А.  
Фисгармония *p*  
Ф-п. *p*

чи у-ле-те-ли, лес обнажил-ся, по-ля о-пус-те-ли, толь-ко не  
*mf*

сжа-та по-лос-ка од-на... Груст-ну-ю ду-му на во-дит о-на.  
*p pp*

## Скоро с грустным ропотом

*p*

Кажет.ся, шепчут ко . лось, я друг дру . гу: Скучно нам слушать о .

*pp*

The first system of the musical score is written in 8/8 time. It consists of a vocal line (soprano and alto staves) and a piano accompaniment (treble and bass staves). The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Кажет.ся, шепчут ко . лось, я друг дру . гу: Скучно нам слушать о .'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics '- сен.ню ю вью - гу, скучно склоняться до самой земли, туч - ны - е зер.на ку.'. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The system concludes with a measure change to 9/8 time, indicated by a '9' over the staff.

The third system continues the musical score. The vocal line has the lyrics '- па.я в пы.ли! Нас, что ни ночь, ра.зо.ря.ют ста.ни.цы всякой пролетной про.'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The system concludes with a measure change to 9/8 time, indicated by a '9' over the staff.

*p* *f*

жор-ли-вой-пти-цы, за-яц на-сто-п-чет, и бу-ря нас бьет... Где же наш па-харь? Че-

*p* *mf*

го е-ще ждет? И-ли мы ху-же дру-гих у-ро-ди-лись? И-ли недруж-но цве-

*f* *mf* *p*

ли, ко-ло-си-лись? Нет! Мы не ху-же дру-гих, и дав-но в нас на-ли-лось и со-на-

зре - ло зер - но. Не для то - го же па - хал он и се - ял, что бы нас ве - тер о -

*p* *mf*

сенний разве - ял, не для то - го же па - хал он и се - ял?..."

*p* *pp* *mf*

Медленно. Первый темп

Ва - ше - му па - ха - рю мо - чень - ки нет. Знал, для че - го и па -

*p* *mf*

хал он, и се - ял, да не по си - лам ра - бо - ту за - те - ял.

Немного скорее

Пло - хо бед - ня - ге, не ест и не пьет, червь е - му

Медленно Первый темп

серд - це боль - но - е со - сет, ру - ки, что вы - ве - ли

бо - роз - ды э - ти, вы - сох - ли в щеп - ку, по - вис - ли, как пле - ти,

*mf*

о - чи по - туск - ли и го - лос про - пал, что за у - ныв - ну - ю

*замедляя*

песнь на - пе - вал,  
Фисгармония

*pp*

Ва - ше - му па - ха - рю мо - чень - ки нет.

*pp* *p*

*p*

Мы сегодня рано встали  
Хор из оперы „Свадьба Фигаро“

77

В. МОЦАРТ  
(1756-1791)

Grazioso

*p*

C.I  
C.II

Мы се - год - ня ра - но вста - ли, чуть со - шел на зем - лю

свет! Роз и ли - лий мы на - рва - ли, чтоб со - ста - вить вам бу -

3

ket! Все мы бед - ны - е кресть.

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more melodic line in the right hand, often using triplets.

ян - ки, ва - ши вер - ны - е слу - жан - ки! Но всем

The second system continues the musical piece. The vocal line has lyrics. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with the right hand playing a series of eighth-note chords and the left hand providing a harmonic foundation with eighth notes.

серд - цем, всей ду - шо - ю лю - бим вас, гра - фи - ня,

The third system concludes the musical piece. The vocal line ends with the lyrics. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note patterns in both hands, ending on a final chord.

мы! Лю - бим вас, гра - фи - ня, мы! Лю - бим

The first system of the musical score. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has lyrics in Russian. The piano part features a flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

вас, лю - бим вас, лю - бим вас, гра - фи - ня, мы!

The second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts from the first system. The vocal line includes the lyrics "вас, лю - бим вас, лю - бим вас, гра - фи - ня, мы!". The piano accompaniment continues with its characteristic melodic and harmonic patterns.

The third system of the musical score. It concludes the piece. The vocal line is mostly silent, with a few final notes. The piano accompaniment features a more active and complex texture, with rapid sixteenth-note passages in the right hand and sustained chords in the left hand.

# На море утушка купалася

Хор из оперы „Опричник“

П. ЧАЙКОВСКИЙ

Andantino

Ф-п.

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *mf* and *p*.

На мо-ре у-туш-ка ку-па-ла-ся,

The vocal part enters with the lyrics 'На мо-ре у-туш-ка ку-па-ла-ся,'. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *mf* and *p*.

на мо-ре се-ра-я по-ло-ска-ла-ся.

The vocal part enters with the lyrics 'на мо-ре се-ра-я по-ло-ска-ла-ся.' The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

*p* Ку. пав. шись у . туш. ка встре. пе. ну . ла. ся, встре. пе. нув. шись, се . ра. я

да вос. кряк . ну. ла; да вос. кряк . ну. ла: как - то мне с си. ня мо - ря

*mf*

*mf* по - ды. мать - ся бу - дет!

как - то мне с си. ня мо - ря по - ды. мать. ся бу - дет!

Как - то мне с жел - тым пес - ком рас - ста - вать - ся

Как то мне с жел - тым пес -

бу - дет!

Как-то си - ня мо - ря

ком рас - ста - вать ся бу - дет! Как-то мне си - ня мо - ря

по - ды - мать - ся бу - дет!

Как - то с жел - тым пес -

по - ды - мать - ся бу - дет! Как - то мне с жел - тым пес -

.ком рас . ста . вать . ся бу . дет!  
 .ком рас . ста . вать . ся бу . дет!

The first system consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment has a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in a major mode with a key signature of one flat. The lyrics are in Russian, indicating a theme of growing up.

На мо - ре у - туш - ка ку - па - ла - ся,  
 На мо - ре у - туш - ка ку - па - ла - ся,

The second system continues the musical piece. It features two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment has a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in a major mode with a key signature of one flat. The lyrics are in Russian, indicating a theme of growing up.

на мо - ре се - ра - я по - ло - ска - ла - ся!  
 на мо - ре се - ра - я по - ло - ска - ла - ся!

The third system concludes the musical piece. It features two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment has a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in a major mode with a key signature of one flat. The lyrics are in Russian, indicating a theme of growing up.

# Песня сборщиц винограда

из оперы „Мастер из Кляксы“

Русский текст В. БРАГИНА

А. КАБАЛЕВСКИЙ

*Allegretto moderato*

С. *mf* Че-рез лес гу-стой веш-не-ю по-рой,

А. *mf*

*Allegretto moderato*

Ф.п. *mf*

*p* *poco crescendo*  
май-ским ве-чер-ком е-хал я вер-хом. Из Ду-э в Ар-рас, До-рен-ло, в Ар-  
*ppoco crescendo*

*poco crescendo*  
*p*

- рас, е-хал я вер-хом, До-рен-ло, в Ар-рас!

*mf*  
Вдруг кра-сот - ки две  
*mf*  
взла - ках

и в цве-тах,  
во - нок на го - ло - ве,  
свет-лый

*mf*  
май в ру - ках,  
*mf*  
встре - чу мне, как раз, До-рен.

ло, как раз светлый май в ру-ках, До-рен-ло, как раз.

Светлый дар вес-не-май несут о-ни,

свет-лый май не-сут, пля-шут и по-ют: До-рен-ло, я люб-лю, До-рен.



- ти  
- ти, мне ид - ти с ва - ми по пу - ти,

*p* До-рен - ло, я люб - лю, До-рен - ло, я люб - лю, с ва-ми  
*crescendo*

по пу - ти, До - рен - ло, я люб - лю.

*mf* *mf* *mf*

Рез.вась и шу - тя и вен.ки пле - тя,

*mf*

шли все вме.сте мы, шли все вме - сте мы. Где ты, мой Ар -

*diminuendo* *pp* *pp* *pp*

-рас, где ты, мой Ар - рас, шли все вме - сте мы, где ты, мой Ар - рас!

## Ноченька

Хор из оперы „Демон“

А. РУБИНШТЕЙН  
(1829-1894)

Andante

*tr*

Т. Но - чень - ка тём - на - я,

Б. *tr*

Ф-п. *tr*

ско - ро прой - дёт о - на; зав - тра же

с зо - рень - кой в путь нам о - пять.

*cresc.*

Яр - ко - е сол - ныш - ко вне - бе по - ка - жет - ся, бу - дет до - ро - жень - ку

*cresc.*

*cresc.*

*mf*

нам о - све - щать, ся - дем на бор - зы - е ко - ни, при - кра - сим - ся,

*mf*

*cresc.*

бу - дем о - ружь - ем на солн - це бли - стать; спе - сня - ми,

*f*

спляс - ка - ми, с буб - на - ми с звон - ки - ми

*f*

зав - тра нас де - вуш - ки ста - нут встре -

- чать. Но чень - ка тём - на - я,

ско - ро прой - дёт о - на; зав - тра же

с зо - рень - кой в путь нам о - пять.

# Мужайся, княгиня

Хор из оперы „Князь Игорь“

93

А. БОРОДИН  
(1833-1887)

Andantino ♩ = 84

БОЯРЕ  
Т.  
Б.

Му - жай - ся, кня - ги - ня, не - доб - ры - е

При - шли мы к те -

ве - сти те - бе мы не - сём, кня - ги - ня.

-бе по - ве - дать, кня - ги - ня, не - доб - ру - ю весть.

Му -

Ярославна  
(quasi parlando)

Что слу-чи-лось? Го-во-ри-те!

На Русь пе-ре-шли к нам  
-жай-ся!

*mf*

вра-жьи пол-ки и близ-ко от нас и

О, бо-же!

-дут. К нам и-дут; и гроз-ны-е си-лы

*f*

*mf* *f*

к нам на Пу - тивль ве - дёт по - ло - вец - кий хан

Уже ли ма - ло было го - ря нам! А где же на - ша

Гзак, гроз - ный хан!

Гро - зу за гро -

рать? А где же наш князь? Ска - жи те, бо -

- зой, бе - ду за бе - дой гос - подь по - сы -

я ре, где князь? У жель по.

От бо жья су да ни

ла ет нам.

би та на ша рать? У же ли князь по.

кто не уй дёт, ни кто, по верь.

Ни

*parlando*

риб? Ска жите мне!

*mf* В не рав ном бо ю с не

кто!

*cresc. f*

смет - ным вра - гом ко - сть - ми по - лег - ла вся

Ах!

ра - ть, все пол - ки; и ра - нен сам князь, и

*mf* *mf* *p* *f*

с бра - том сво - им и с сы - ном в плен он взят.

*m. s.* *m. s.*

## Ноктюрн

из оратории „Ворьба с Чёртовым болотом“

М. ЗАРИНЬ

Andante

*mf* *pp* *mf*

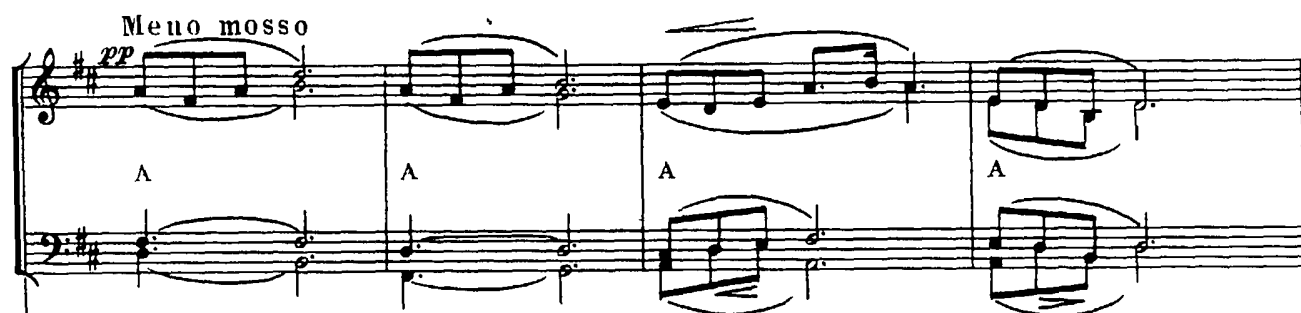
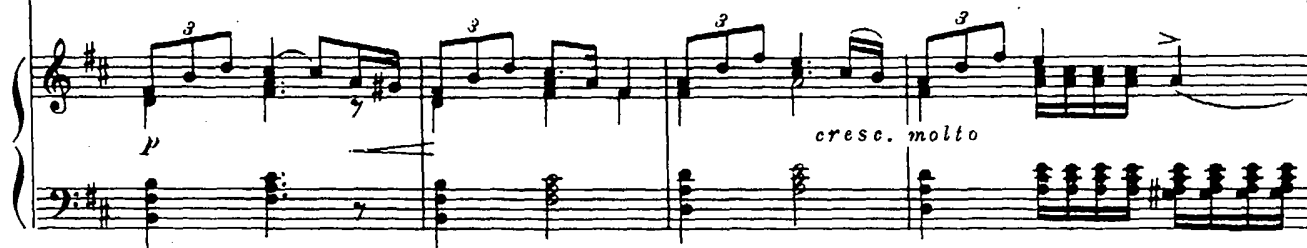
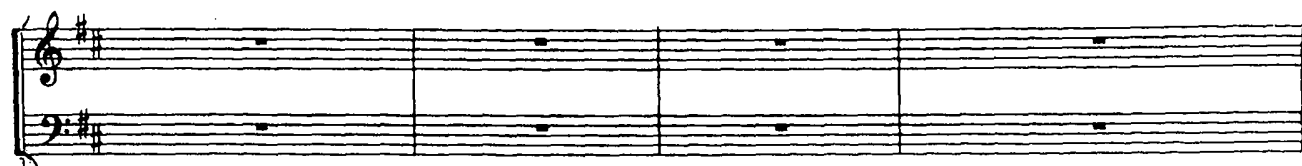
T. *ritenuto* *a tempo*  
*ten.* *p*

В ис - пу - ю пол - ночь

Дау - га - ва вол - ны к нам от Вал - да - я, свер - ка - я, не - сёт,

T. I II *pp* *a*  
Б. I II *pp* *a*

к нам от Вал - да - я, свер - ка - я, не - сёт.



*Più mosso, agitato**pp*

Кто там на за - па - де

ви - ден в хо - лод - ной мгле?

Э - то ползёт лю - тый во - ро - г

*pp*

к мир - ной со - вет - ской зем - ле.

Ночью пы - та - ет - ся

в до - ма наш та - кой вой - ти.

*mp*

Ли - жет по - би - ты - е ла - пы, зем - лю грызёт на пу - ти.

Но по - гра - нич - ни - ки, -

*mf*

2 Буге

слав.ной стра.ны сы.ны, зор. ки, как в дни бо.е вы. о.го.ды Вели.

*f* *ff*

кой вой ны!

*molto*

росо а росо

*agitato*

*cre-scen-do* *ff*

*ritardando*

2

*Lento*

*p*

В звездну . ю пол . ночь Дау . га . ва вол . ны

*p*

пусть от Вал . да . я спо . кой . но не . сёт.

*pp*

*pp*

*vp*

*rit.*

*perdendo*

*ppp*

*perdendo*

*ppp*

# Песня о Ленине

Слова Ю. КАМЕНЕЦКОГО

А. ХОЛМИНОВ

Широко, торжественно

Ф-п. *f*

*Занес<sup>1</sup>*

*tr*

1. Вет . ви о . де . лись ли .

ство . ю ве . сен . ней, и пти . цы за . пе . ли, и тра . вы взо . шли... Вес .

*cresc.*

но . ю весь мир от . ме . ча . ет рож . день . е ве . ли . ко . го сы . на ве .

*cresc.*

<sup>1)</sup> Примечание: Занес 3-го куплета исполняют все бабы хора.

Солист *Принес* *срещ. ро̀зо а ро̀зо*

ли - кой зем - ли. Ле - нин - э - то вес - ны цве - тен ь - е,

С.  
А.  
Хор  
Т.  
Б.

Ле - нин - э - то вес - ны цве - тен ь - е,

Ле - нин - э - то по - бе - ды клич. Славь - ся в ве - ках,

Ле - нин - э - то по - бе - ды клич.

1.2. Для повторения

Ле нин, наш до - ро - гой Иль - ич!

Славь - ся в ве - ках, Ле - нин, наш до - ро - гой Иль - ич!

М. 29889 Г.

## 3. Для окончания

- ич! Славь - ся в ве - ках, Ле - нин,

- ич! Славь - ся в ве - ках, Ле - нин,

*mf* наш до - ро - гой Иль - ич!

*tr* наш до - ро - гой Иль - ич! Ле - ни - ну - сла - ва! Пар - ти -

Музыкальный фрагмент, включающий вокальные партии и фортепиано. Текст песни:

сла - ва! сла - ва! Сла - ва в ве - ках, сла - ва! сла - ва!

2. Судьбы народов, мечты поколений  
 Провидел он взором орлиным своим.  
 Бессмертный, как жизнь, вечно жить будет Ленин  
 В делах мудрой Партии, созданной им.  
*Припев.*

3. К дружбе и миру народы звал Ленин.  
 Мы ленинским оветлым заветам верны,  
 И нас вдохновляет в победном движении  
 Могучая Партия нашей страны.

*Припев:* Ленин — это весны цветенье,  
 Ленин — это победы клич.  
 Славься в веках, Ленин,  
 Наш дорогой Ильич!  
 Ленину — слава! Партии — слава!  
 Слава в веках, слава!

## Помолчим

Слова В. АЗАРОВА

В. СОРОКИН

С. Умеренно ♩ = 88

С. А. А. Т. Б. Ф.п.

Ге - ро - ев, пав - ших в сра - же - ньях бы - лых, не за -

Ге - ро - ев,

- бу - дет стра - на. На - ро - ды пе - сни сла - га - ют о них, помнят их и - ме -

на - ро - ды

- на. Се - го - дня дру - зей бо - е - вых со - бе - рём, ви - но зо - ло - то - е в бо -

М. 29669 Г.

а пос-ле, за-ду-мав-шись, по вре-ме-ним,

*p*

-ка-лы на-льем а пос-ле ми-ну-ту мы все по-мол-

-чим... и вспо-мни-в тех, ко-то-рых нет, мы по-мол-чим... Го-

*pp*

*pp*

Го-

-ря-щих мол-ний свет не по-гас, не по-гас, мол-ний свет. О тех пусть мол-вит

-ря-щих не по-гас мол-ний свет. О тех пусть

старший из нас, ко - го здесь уж нет, чье серд - це от - да - но ро - диневдар, чья  
 мол - вит, ко - го нет,

*mf* *cresc.* *ff*

мо - лодость при - ня - ла пер - вый у - дар, вра - га взрыва - я те - лом сво - им, взле -

- та - я к ту - чам се - дым. И вспо - мнив тех, ко - то - рых нет,

*p* *p*

*pp* мы по-мол-чим... *f* На всех фрон-тах раз-би-ты вра-ги от-

*pp*

-чиз - ны мо-ей. По-бед-но све-тят о-пять ма-я-ки для

*ff* всех ко-раб-лей. Над на-ми зал-пов про-но-сит-ся гром, свет-ло от са-лю-тов

*ff*

*ff*

sta - ло, как днём, но па - мять о храб - рых, по - гиб - ших друзь - ях о -

*mp* *ff*

*mp* *ff*

*mp* *ff*

allargando

- ста - нет - ся в на - ших серд - цах и вспо - мни - в тех, ко - то - рых нет,

*ff* *p* *rit.*

*ff* *p*

*allarg.* *ff* *p*

мы по - мол - чим... мы по - мол - чим...

*pp* *ppp* *mf* *mp* *ppp*

*pp* *ppp* *mf* *mp* *ppp*

# Дума над Волгой

из сюиты „Река-богатырь“

Слова Я. БЕЛИНСКОГО

В. МАКАРОВ  
(1908-1952)

Медленно, задумчиво

Ф. п.

Соло баритон

Проникновенно

замедляя

Здрав - ствуй,

Вол - га, род - на - я ре - ка, Ты, с... как

мо - ре, воль - на, ши - ро - ка... Ты встре - чай род..

tr

The musical score is written for piano and baritone. It begins with a piano introduction marked 'Медленно, задумчиво' (Slowly, thoughtfully) and 'Ф. п.' (Piano). The piano part features a melodic line in the right hand and a more active, rhythmic line in the left hand. The baritone solo enters with the lyrics 'Здрав - ствуй, Вол - га, род - на - я ре - ка, Ты, с... как мо - ре, воль - на, ши - ро - ка... Ты встре - чай род..'. The tempo and mood change to 'Проникновенно' (Expressively) and 'замедляя' (Ritardando). The piano accompaniment supports the vocal line with chords and moving lines. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, tr), articulation (accents, slurs), and phrasing marks.

- но - го сы - на, Вол - га, мать - ре - ка.

Т.  
Хор.  
Б.

Ста - ну сно - ва над ширью се - дой,

Сно - ва, Вол - га, мы вме - сте с то - бой,

Пе - сню, что пе - ва - ла

в дет - стве, ты мне, Вол - га, спой...

*С. Песочке*

А. ты Спой про си - ни - е раз - ли - вы и са - ды над во...

-дой, про род - ны - е на - ши ни - вы

про за - вет - ны - е ду - мы спой...

С движеньем

Гроз - но ту - чи не - слись над стра - ной,

грудь - ю край за - щи - щал я род - ной,

Соло баритон

и по - всю - ду нес я в серд - це,

Вол - га, го - лос твой.

*ff*  
C.  
А. Си - лой но - вой ты, Вол - га, силь - на,  
Т. Си - лой но - вой ты, Вол - га, силь - на,  
Б. Си - лой но - вой ты, Вол - га, силь - на,

сла - вой но - вой ты, Вол - га, пол - на.

## Немного подвижнее

Ты, как стра\_на на - ша воля - на,

Ты, как стра\_на на - ша воля - на,

## Немного подвижнее

Вол - га, мать мо - я...

Вол - га, мать мо - я...

замедляя *ten.* *ff*

Сла-ва бес-смер-на тво-я!

*ten.* *ff*

Сла-ва бес-смер-на тво-я!

*ten.* *ff*

замедляя *ten.*

Широко *fff*

*ritenuto* *fff*

8

# Эй, ухнем

Русская народная песня

Обр. А. НОВИКОВА

Умеренно, тяжело

Ф-п.

*p* *sfp* *p* *sfp*

*cresc.*

*mp* *p* *pp*

1 Хор

*pp*

Эй, ух\_нем! Эй, ух\_нем! Е - ще ра - зик, е - ще раз!

*pp*

## Басы и баритоны

Эй, ух-нем! Эй, ух-нем! Е-ще ра-зик, е-ще раз.

Т.

Ра-зо-вьем мы бе-ре-зу, ра-зо-вьем мы кудря-ву.

С.

А. Ай, да-да, ай - да! Ай, да-да, ай - да! Ра-зо-вьем мы кудря-ву.

Т.

Б.

Э - эй! Э - эй! Ра - зо - вьем мы куд - ря - ву.

Эй, Эй,

2 *c. p*

Эй, ух - нем! Эй, ух - нем! Е - ще ра - зик е - ще . раз.

А.

Т.

Эй, ух - нем! Эй, ух - нем! Е - ще ра - зик, да - раз.

Б.

Мы по бе - реж - ку и - дем, эх (ы)! Пес - ню сол - ныш - ку по - ем.

Мы по бе - реж - ку и - дем, пес - ню сол - ныш - ку по - ем.

Ай, да - да, ай - да! Ай, да - да, ай - да, пес - ню сол - ныш - ку по - ем.

Ай, да - да, ай - да! Ай, да - да, ай - да, пес - ню сол - ныш - ку по - ем.

Эй! Эй, ты ни канат смелей! Песню солнышку поем.

Эй! Эй, ты ни канат смелей! Песню солнышку поем.

Эй! Эй, ты ни канат смелей! Песню солнышку поем.

Эй, ухнем! Эй, ухнем! Е-ще, дараз. Раз.

Е-ще разик, дараз. Раз.

Эй, ухнем! Эй, ухнем! Е-ще разик, е-ще дараз. Раз.

Взяли, раз.

5

Раз! Раз! Раз! Взяли дружно, раз!

Раз!

(Тенора)  
(говоряком) пошла пошла сама пошла

Раз! Раз! Раз! Взяли дружно, раз!

Еще взяли, раз!

6

Оживленное

*mf* Эх, ты Волга. Эх, Волга, мать-река, широка и

*mf* Эх, ты Волга, мать-река, широка и

глу - бо - ка. *f* Ай, да - да, ай - да! Ай, да - да, ай - да!

глу - бо ка. *f* Ай, да - да, ай - да! Ай, да - да, ай - да!

ши - ро - ка и глу - бо - ка.

ши - ро - ка и глу - бо - ка.

7. *ff* *rit.*

Эй! Эй! Эй! Что нам ми-лей!

*ff* *rit.*

Эй! Эй! Эй! Что нам ми-лей!

*ff* *rit.*

Эй! Эй! Эй! Что нам ми-лей!

*ff* *rit.*

Эй! Эй! Эй! Что нам ми-лей!

Широко *ten.* *ff* Вол - га, Вол - га, мать - ре - ка. Эй, ух - нем!

Глухо *tr* *8*

Широко *ff* Вол - га, Вол - га, мать - ре - ка. Эй, ух - нем!

Глухо *8* *ff* *p*

Эй, ух - нем! Е - щё ра - зик, е - щё да раз!

*rit.*

Эй, ух - нем! Е - щё ра - зик, е - щё да раз!

*rit.*

*rit.*

замедляя

(Закрытым звуком)

*ppp*

Эй, ух - нем! Эй, ух - нем! Эй, ух - нем!

*ppp*

замедляя

*ppp*

*ppp*

*ppp*

# Восхваление природы человеком

Л. БЕТХОВЕН  
(1770-1827)

Maestoso

С. А. Мы сла-ву, сла-ву при-ро-де по-ём. Си-я-ет

Т. Б.

Ф. п.

ир-ко свод не-бес, и солн-ца луч, свети ра-дость во-круг раз-ли-

сresc.

сresc.

ва-ет. Сла-ву мы по-ём. Как плав-но ме-сяц плы-вёт в вы-ши.

Как плав-но

simile

simile

ме-сяц плывет ввыши - не. Как све - тел

не, в вы-ши - не. Как све - тел, как све-тел солнца, солн - ца вос-

ход, солн-ца вос-ход; о - но всем светит су-лыб-ко-ю рав-ной. И лю-дям всем да-

ёт теп - ло при-ро - де сла - ву, сла - ву по-ём.

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*pp* *cresc.* *sf* *sf* *f*

*ff* *ff* *f*

## Хор

из оратории „Самсон“

Русский текст С. ЛЕВИКА

Г. ГЕНДЕЛЬ  
(1685 - 1759)

79 *Largo assai*

С. Пусть гром-кий плач, плач, плач,

А. Пусть гром-кий плач, плач.

Т. Пусть гром-кий плач, к не-бу в высь ле-

Б. Пусть гром-кий плач, плач,

Ф-п.

плач к не-бу в высь ле-тит, пусть к не-бу гром-кий плач ле-

к не-бу в высь ле-тит, к не-бу гром-кий плач, гром-кий плач ле-

-тит пусть гром-кий плач, пусть к не-бу гром-кий плач ле-

плач, плач, плач ле-тит, пусть к не-бу гром-кий плач ле-

- тит, где наш ге-рой Сам *f*  
 - тит, где наш ге-рой Сам *f*  
 - тит, где наш Сам-сон, где наш Сам *f*  
 - тит, где наш Сам-сон, где наш Сам *f*

- сон? *p* Е - го уж нет.  
 - сон? *p* Е - го уж нет.  
 - сон? *p* Е - го уж нет.  
 - сон? *p* Е - го уж нет.

*f* *p*

# Хор

из Мессы ре минор

И. ГАЙДН  
(1732-1809)

Allegro

S. 

A.   
O - san - na in ex - cel sis,

T.   
O san - na in ex - cel sis

B.   
f

Ф-п.   
f

Allegro

  
o - san - na in ex - cel sis, in

  
o san - na in

  
o - san - na in ex - cel sis, in

  
o - san - na in ex - cel











ex - cel sis,

ex - cel sis,

This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is a vocal line with lyrics 'ex - cel sis,'. The second staff is a piano accompaniment line. Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with some chords and rests.

*f*

This block shows the piano accompaniment for the first system. It consists of two staves: a right-hand staff with a melodic line and a left-hand staff with a bass line. The right-hand staff has a forte (*f*) dynamic marking. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with some chords and rests.

*p* in ex - cel *f* sis, o - san na in ex - cel

*p* in ex - cel sis

*p* in ex - cel sis

This system contains the next two staves of the musical score. The top staff is a vocal line with lyrics 'in ex - cel sis, o - san na in ex - cel'. The second staff is a piano accompaniment line. Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with some chords and rests. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

*p* *f* *sf*

This block shows the piano accompaniment for the second system. It consists of two staves: a right-hand staff with a melodic line and a left-hand staff with a bass line. The right-hand staff has a piano (*p*) dynamic marking, and the left-hand staff has a forte (*f*) dynamic marking. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with some chords and rests. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *sf* (sforzando).

First system of a musical score for voices and piano. It consists of four vocal staves and a grand piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The first vocal staff has lyrics: "sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - -". The second vocal staff has lyrics: "o - san na in ex - cel". The third vocal staff has lyrics: "in ex - cel - sis,". The fourth vocal staff has lyrics: "o - san na in ex -". Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line.

Second system of the piano accompaniment. It continues the eighth-note pattern in the right hand and provides harmonic support with chords and moving lines in the left hand. The dynamics remain consistent with the first system.

Third system of the musical score. The vocal staves continue with lyrics: "sis, in ex - cel - - sis." (first staff), "sis." (second staff), "in ex - cel - - sis." (third staff), and "sis," (fourth staff). The piano accompaniment continues with the same rhythmic and harmonic patterns. Dynamics include *p* and *f*.

Fourth system of the piano accompaniment. It concludes the piece with a final cadence, featuring sustained chords in the right hand and a descending bass line in the left hand. The dynamics include *p* and *f*.

# Хор

из оратории „Самсон“

Русский текст С. ЛЕВИКА

Г. ГЕНДЕЛЬ  
(1685-1759)

Tempo ordinario

С. А. Т. Б.

Ту - да, где бле - щет звезд - ный хор, в тот край, где

Ф-п.

Tempo ordinario

сам гос - подь ца рит,

на - пра - вит путь ду - ша тво -

на - пра - вит путь ду - ша тво -

на - пра - вит путь ду - ша тво -

на - пра -

- я, на - пра - вит путь ду - ша тво -

- я, ду - ша, ду - ша тво -

- я, ду - ша, тво - я,

- вит путь ду - ша, ду - ша тво - я,

- я, на правит путь ду ша тво я,  
 - я на правит путь ду ша тво я, сво -  
 ду ша тво я,  
 ду ша тво я,

The first system of the musical score consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a homophonic setting, with the lyrics written below the notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand.

- бод - на от зем - ных о - ков,  
 - бод - на от зем - ных о - ков,

The second system continues the musical piece. It features the same four vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are repeated, and the musical notation continues with similar patterns to the first system. The piano accompaniment maintains its rhythmic structure, providing a solid foundation for the vocal lines.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Включает ноты и русские тексты: "си - я", "си - я", "нъем вся,".

Фортепиано-сопровождение к первой системе, включающее ноты для правой и левой рук.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Включает ноты и русские тексты: "нъем вся о за - ре - на.", "да вся о за - ре - на. През - рев, презрев и смерть, и", "нъем вся о за - ре - на.".

Фортепиано-сопровождение ко второй системе, включающее ноты для правой и левой рук.

През - рев, през\_рев и смерть, и счет вре\_мен, през -

счет вре\_мен, през - рев, през\_рев и смерть, и счет вре\_мен

През -

През\_рев, през\_рев и смерть, и счет вре\_мен,

- рев, през\_рев и смерть, и счет вре\_мен, и счет вре\_мен, си -

смерть през\_рев и счет вре\_мен, си -

- рев, през\_рев и смерть, и счет вре\_мен,

- я  
 - я  
 - я  
 - я

си - я  
 - нъем вся о - за -  
 - нъем вся о -

нъем вся о - за - ре - на.  
 - ре - на, си - я - нъем вся о - за - ре - на.  
 - нъем вся, си - я - нъем вся о - за - ре - на. През -  
 - за - ре - на, о - за - ре - на. През -

През - рев, през\_рев и смерть, през -

През - рев, през рев и смерть, и

- рев, през\_рев и смерть, и счет вре-мен, през - рев, през\_рев и

- рев, през -

- рев, през\_рев и смерть, и счет вре-мен, през\_рев, през\_рев и смерть, и

счет вре-мен, и счет вре-мен. В си - я - ньи през -

смерть, да и смерть, и счет вре-мен, през\_рев, през\_рев и смерть,

- рев и смерть, и счет вре-мен, си - я - ньем вся

сче́т вре́-мен, си́-я-нъемъ вся́ о-  
 -рев,през.рев и сме́рть, и́ сче́т вре́-мен, през-рев и сме́рть, и́  
 през-рев,през.рев и сме́рть, през-рев,през.рев и сме́рть, и́  
 о-за-ре-на, през-рев,през.рев, и сме́рть о-

## Adagio

-за-ре-на, през-рев и сме́рть,и́ сче́т вре́-мен, сме́рть,и́ сче́т вре́-мен.  
 сче́т вре́-мен.  
 сче́т вре́-мен, през-рев и сме́рть,и́ сче́т вре́-мен, сме́рть,и́ сче́т вре́-мен.  
 -за-ре-на,

## Adagio

## Хор

из Мессы до мажор

Л. БЕТХОВЕН. Op. 86  
(1770-1827)

Andante con moto, quasi. Allegretto

S. *p* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

A. *p*

T. *p* Ky - ri - e e -

B. *p* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

*pp*

*cresc.* *f* lei - son, e lei - son!

*cresc.* *f* e - lei - son,

*cresc.* *f* lei - son, e lei - son!

*cresc.* *f* lei - son, e lei - son!

*cresc.* *f* lei - son, e lei - son!

*cresc.* *f* *p* *cresc.* *sf*

*Solo*

Ky - ri - e, ky - ri - e, ky - ri - e e - lei -

*p*

*Tutti*  
*f*

son! Ky - ri - e e -

*Solo* Ky - ri - e e - lei - son, *f Tutti* ky - ri - e e -

*Solo* Ky - ri - e, *f Tutti* ky - ri - e e -

*Solo* Ky - ri - e, *f Tutti* ky - ri - e e -

*f*

*p*

lei son, ky - ri - e e lei son!

*p*

lei son, ky - ri - e e lei son, e lei son!

*p*

lei son, ky - ri - e e lei son, e lei son!

*p*

lei son, ky - ri - e e lei son!

*p*

*cresc.*

*Solo* *p*

Chri - ste e lei son!

*Tutti* *f*

Chri - ste e

*Solo* *p*

Chri - ste e lei son!

*Tutti* *f*

Chri - ste e

*f*

*p*

*f*

Musical score for the vocal ensemble and piano accompaniment. The score is in 2/4 time, key of D major (two sharps). It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are "E lei son, e lei son, e lei son, E lei son." The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *Solo*/*Tutti* indications. The piano part has a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

[illegible]

e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste, Chri -  
 Chri - ste e - leison, Chri - ste,  
 - lei - son, Chri - ste, e - leison, Chri - ste, Chri -  
 e - lei son, e - leison, Chri - ste,

- ste, e - lei - son! Ky -  
 - ste, e - lei - son!  
 - ste, e - lei - son!  
 - ste, e - lei - son!

*dim.* *p* *dolce*

*cresc.*

ri - e

*cresc.*

e - lei - son, e - lei -

*p*

Ky - ri - e e - lei son, e lei son,

*p*

*cresc.*

*ff*

- son, e - lei - son, e - lei son!

*ff*

- son e -

*cresc. cresc.*

*ff*

e - lei - son, e - lei son!

*ff*

*p*

Ky - ri -

*p*

*p*

Ky -

*cresc.*

*ff*

*p*

*rit.*

*pp*

**Solo**

lei son! Kyrie, kyrie.

lei son!

lei son!

lei son!

lei son!

*p* *cresc.* *sf* *p*

- e, ky - ri e e - le - i - son, e - le - i - son, ky - Tutti  
 Solo  
 E - lei - son  
 Solo  
 Ky - ri e, e - lei - son, ky - Tutti  
 Solo  
 Ky - ri e e - lei - son, Tutti

- ri e, ky - ri e e - lei - son, ky - ri - *p*  
 Ky - ri e e - lei - son, *p*  
 - ri e, ky - ri e e - lei - son, e - lei - son, ky - ri - *p*  
 e - lei - son, *p*

First system of the musical score. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts sing the lyrics "e e lei son, ky ri e e lei son," with dynamic markings *f* and *sf*. The piano accompaniment features arpeggiated chords and a bass line with dynamic markings *f* and *sf*.

Second system of the musical score, showing the piano accompaniment. It includes a treble and bass staff with arpeggiated figures and chords. Dynamic markings include *ff*, *p*, and *ff*.

Third system of the musical score. It consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts sing the lyrics "ky ri e e lei son, e lei son!" with dynamic markings *p*, *f*, and *p*. The piano accompaniment continues with arpeggiated figures and chords, marked with *p*, *f*, and *p*.

Fourth system of the musical score, showing the piano accompaniment. It includes a treble and bass staff with arpeggiated figures and chords. Dynamic markings include *p*, *f*, and *p*.

## Огни погашены

Хор из оперы „Алеко“

С. РАХМАНИНОВ  
(1873-1943)

Allegretto

С. *ppp* Ог-ни по-га-ше-ны.

А. *ppp*

Т. *ppp*

Б. *ppp* Ог-ни по-га-ше-ны.

Ф-п. *pp*

*scherzando*

*mf* 10 Од-на лу-на си-я-ет сне-бес-ной вы-ши.

*mf* *p* *mf*

*mf* *p* *mf*

Од-на лу-на си-я-ет сне-

*mf* *p* *mf*

*p* -ны - *mf* 15 и та-бор о-за-ря-ет,  
*p* *mf*  
*p* *mf* бес-ной вы-ши-ны - и та-бор о-за-ря-ет,  
*p* *mf*

*f* 20 и та-бор о-за-ря-ет.  
*f*  
*f* *mf* и та-бор о-за-ря-ет. Ог-  
*f* *mf*

*mf*

*f* 25 *p*  
 Ог-ни по-га-ше-ны.  
*f* *p*  
 -ни по-га-ше-ны.  
*mf* *scherzando*

30 *mf*  
 Од-  
*mf*  
*mf* Од-на лу-на си-  
*mf* *p*

на лу - на си - я - ет сне - бес - ной вы - ши -

я - ет сне - бес - ной вы - ши - ны -

Музыкальный фрагмент с нотами и лирическими текстами. Динамики: *p*, *mf*.

35

ны и та - бор о - за - ря - ет,

и та - бор о - за - ря - ет,

Музыкальный фрагмент с нотами и лирическими текстами. Динамики: *p*, *pp*. Темп/настроение: *Poco a poco perdendosi*.

40

*ppp*

и та-бор о-за-ря-ет. Ог.

*ppp*

*ppp*

и та-бор о-за-ря-ет. Ог.

*ppp*

45

ни по-га-ше-ны.

ни по-га-ше-ны.

*pizz.*

*ppp*

# Хор

из оперы „Хованщина“

М. МУСОРГСКИЙ  
(1839-1881)

Andante mosso (♩ = 80)

С. Ба . тя,

А. Ба . тя,

Т. *p* Ба . тя, ба - тя, вый - ди к нам! Ба . тя,

Б. Ба . тя, ба - тя, вый - ди к нам! Ба . тя,

Ф-п. *p* Ба . тя, ба - тя, вый - ди к нам! Ба . тя, *f*

ба - тя, вый - ди к нам, дет. ки просят

ба - тя, вый - ди к нам, те-бя зо-вут.

Ба - тя, ба - тя, вый - ди к нам.

Ба - тя, ба - тя, вый - ди к нам.

This system contains two staves of vocal music and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are written under the vocal staves.

This system shows the piano accompaniment for the first system of the musical score, featuring chords and melodic lines in both treble and bass staves.

Ба - тя, ба - тя, вый - ди

Ба - тя, ба - тя, вый - ди

This system contains two staves of vocal music and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are written under the vocal staves.

This system shows the piano accompaniment for the second system of the musical score, featuring chords and melodic lines in both treble and bass staves.

Ба - тя, ба - тя, ба - тя, вый-ди к нам! Дет - ки

к нам. Ба - тя, вый-ди к нам!

*f* *mg.* *f*

про-сят. Ба - тя, ба - тя, вый-ди к нам.

Те-бя зо-вут. Ба-тя, ба - тя, вый-ди к нам.

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

*Poco meno mosso*

*p* *dim.*

## Хор пастухов и пастушек

из оперы „Пиковая дама“

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
(1840-1893)

Allegro vivace (♩:100)

Ф-п.

cre - scen - do po co a po - co

*f*

The first system consists of two staves of piano music. The right hand features a complex, flowing melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

С. Хор пастухов и пастушек

Four vocal staves for a choir, labeled С. (Soprano), А. (Alto), Т. (Tenor), and Б. (Bass). The first four measures are empty, followed by a final measure where each voice part has a single note. The word "Под" (Pod) is written above the Soprano and Bass parts in the final measure.

The second system continues the piano accompaniment from the first system, featuring similar rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

Four vocal staves with lyrics in Russian. The lyrics are: "те - ни - но пу - сто - но,, близ ти - хо - го ру - чья,, при - шли мы здесь тол".

The third system continues the piano accompaniment, with the right hand playing a more active melodic line and the left hand providing harmonic support.

-по . ю по . ра . до-вать се . бя, по . цеть, по-ве . се .

-по . ю по . ра . до-вать се . бя, по . цеть, по-ве . се .

-ли . тся и хо . ро-во . ды есть, при . ро . дой на-сла .

-ли . тся и хо . ро-во . ды есть, при . ро . дой на-сла .

-дить . ся, вен . ки цве-точ . ны плестъ,

-дить . ся, вен . ки цве-точ . ны плестъ, по . цеть, по-ве . се .

и хо-ро-во - ды      весть,

-лить - ся,      при-ро -      дой на - сла-

вен-ки цве-точ - ны      плеть!

-дить - ся!      Под те - ни - ю гу-

близ ти - хо-го ру-чья,      при - шли мы      днесь тол -

-сто - ю,      при - шли мы      днесь тол -

- по - ю по - ра - до - вать се - бя, при -  
 - по - ю по - ра - до - вать се - бя, при -

The first system of the musical score consists of four vocal staves (two treble and two bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are in a homophonic setting, with the lyrics "по - ю по - ра - до - вать се - бя, при -" repeated across the staves. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more active melody in the right hand, including a rising scale-like passage marked with a forte (f) dynamic.

- шли мы днесь тол - по - ю по - ра до - вать се - бя!  
 - шли мы днесь тол - по - ю по - ра до - вать се - бя!

The second system continues the musical score with four vocal staves and piano accompaniment. The lyrics "шли мы днесь тол - по - ю по - ра до - вать се - бя!" are repeated. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern from the first system, with the right hand playing a series of chords and moving lines, and the left hand providing a consistent bass accompaniment.

The third system of the musical score consists of four vocal staves and piano accompaniment. The vocal parts conclude the piece with a final note. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand, ending with a final cadence.

# Хор

из оперы „Олаф Тригвасон“

Э. ГРИГ  
(1843-1907)

Andante molto (♩ = 50)

С. *pp* *cresc.*

А. *pp* *cresc.*

Т. *pp* *cresc.*

Б. *pp* *cresc.*

Ф-п. *pp* *cresc.*

Ты, ис - точ - ник Ур - дар свет - лыи, си - лу нам веч.но да.

*f* *pp* *cresc.*

*f* *pp* *cresc.*

*f* *pp* *cresc.*

*f* *pp* *cresc.*

- ру - ешь, ты не - сешь о - ди на м про - свет

ле - нье, по кой див но ю си - лой. Ти - хо ты жур -

*cantabile*

чишь и пле - щешь во - ды, день за днем все сно - ва

*pp* *cresc.*  
*pp* *cresc.*  
*pp* *cresc.*  
*pp* *cresc.*

от на - ча - ла ми - ро - зда - нья мо - лим, у - ка -

*p*  
*p*  
*p*  
*pp*

- жи до - ро - гу, мо - лим!

6

*p* *cresc.*

*cresc.* *f*

Мо - лим на - шей ра - ти

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*f*

*p*

сча - стье. Мо - лим!

*p*

*p*

*p*

*cresc.*

*stacc.* *f*

Мо - лим! Мо - лим, сча - стье

*stacc.* *f*

*stacc.* *f*

*stacc.* *f*

дай ты нам! Дай си - лу, бод - рость ра - ти, дай

си . лу, бод . рость ра . ти !
 Мо . лим на . шей ра . ти

The first system of the musical score consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are in a homophonic setting, with the lyrics "си . лу, бод . рость ра . ти !" (silu, bodrost' rati!) on the left and "Мо . лим на . шей ра . ти" (Molim nashей rati) on the right. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

сча . стье,
 мо . лим си . лу, мо . лим

The second system continues the musical score. The vocal parts have the lyrics "сча . стье," (schat'st'ye,) on the left and "мо . лим си . лу, мо . лим" (Molim silu, Molim) on the right. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, featuring a more complex melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand.

сча . стье! Ра . ти на . шей мо . лим сча . стье, мо .

*dim.*

лим! Мо лим!

*p* *pp*


# Хор народа

из оперы-кантаты „Сказание о граде великом Китеже“..


С. ВАСИЛЕНКО

86 a

*Allegro*

Т.  Го-ре по-

Б.  Го-ре по- стиг- ло ли- хо- е Ки- теж и бед- ный на- род.

Ф-п.  *f* *sempre f*

С. 

А.  Го-ре по- стиг- ло ли- хо- е,

Т.  - стиг- ло ли- хо- е Ки- теж и бед- ный на- род, ох, го- ре, го- ре ли-

Б.  Го- ре нам! Пол- чи- ще во- ро- гов



Горько по-стигло лихо-е Китеж и бедный на-  
 Китеж и бедный на-род, все мы по-  
 -хо-е, Все мы по-  
 зло-е бли-же и бли-

-род, горько нам!  
 -гибли, ах, горько нам!  
 -гибли, ах, горько нам!  
 -же и дет!

*crasso.* *molto*

Го - ре нам горь - ко.е!

Ту - че - ю чер - но - ю пол - чи - ща во - ро - гов бли - же и

Пол - чи - ще во - ро - гов зло - е бли - же и

бли - же и - дет,

злые во - ро - ги к нам,

бли\_же и - дет. Го - ре нам!

к нам на Ки - теж род - ной чер - ной ту - чей и - дут.

Смол\_кли песни бы - лы - е, нет ве - селья ни

Смол\_кли все песни бы - лы - е,

М. 29689 Г.

- где.

не ту ве - селя ни где.

*p* *f*

*ff*

## Più mosso

Злы - е та - та - ры

Злы - е та - та - ры Ба - ты - я

*p*

Злы - е та - та - ры, та - та - ры Ба - ты - я

*pp*

Злы - е та - та - ры Ба - ты - я, та - та - ры Ба - ты - я

*pp*

*marc.*

у - жас раз - но - сят вез - де, раз - но -

жас раз - но - сят! Ги - сят вез - де! сят вез - де! сят вез - де!

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия написана на пяти линиях в ключе двух flats (B-flat, E-flat) и ритме 4/4. Текст песни: «-бель над Ки . те . жем слав - ным». Фортепианное сопровождение состоит из правой и левой рук, играющих аккорды и мелодические линии.

Детальный вид фортепианного сопровождения к первому музыкальному фрагменту. Видны правая и левая руки с аккордами и мелодическими линиями.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия написана на пяти линиях в ключе двух flats (B-flat, E-flat) и ритме 4/4. Текст песни: «об - ла - ком ным . ност гус -». Фортепианное сопровождение состоит из правой и левой рук, играющих аккорды и мелодические линии.

Детальный вид фортепианного сопровождения ко второму музыкальному фрагменту. Видны правая и левая руки с аккордами и мелодическими линиями.

*molto accelerando**fff*

Вой - тым. Чер -

This system contains the vocal part of the first musical phrase. It consists of four staves (treble and bass clefs). The melody is written in the upper staves, with lyrics in Russian. The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 4/4 time. The tempo is marked *molto accelerando* and the dynamic is *fff* (fortississimo).

*molto accelerando**fff*

This system contains the piano accompaniment for the first musical phrase. It consists of two staves (treble and bass clefs). The right hand plays a rapid, ascending and descending scale-like pattern. The left hand plays a slower, more rhythmic pattern. The tempo is marked *molto accelerando* and the dynamic is *fff* (fortississimo).

вой тьмо ты сяч ной

This system contains the vocal part of the second musical phrase. It consists of four staves (treble and bass clefs). The melody is written in the upper staves, with lyrics in Russian. The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 4/4 time. The tempo is marked *molto accelerando* and the dynamic is *fff* (fortississimo).

This system contains the piano accompaniment for the second musical phrase. It consists of two staves (treble and bass clefs). The right hand plays a rapid, ascending and descending scale-like pattern. The left hand plays a slower, more rhythmic pattern. The tempo is marked *molto accelerando* and the dynamic is *fff* (fortississimo).

Музыкальный фрагмент для голоса, состоящий из пяти тактов. Ключевая подпись: два flats (B-flat, E-flat). Ритмическая подпись: 4/4. Лирика: ту - чей враг на -

Музыкальный фрагмент для фортепиано, состоящий из пяти тактов. Ключевая подпись: два flats (B-flat, E-flat). Ритмическая подпись: 4/4. Динамический знак: *ff*. Фигуры: 3, 3, 3, 3, 3.

Музыкальный фрагмент для голоса, состоящий из пяти тактов. Ключевая подпись: два flats (B-flat, E-flat). Ритмическая подпись: 4/4. Лирика: - шим топ чет по - лш.

Музыкальный фрагмент для фортепиано, состоящий из пяти тактов. Ключевая подпись: два flats (B-flat, E-flat). Ритмическая подпись: 4/4. Динамический знак: *ff*. Фигуры: 3, 3, 3, 3, 3.

Sto - ном под си - лой

Ах, го - ро нам!

мо - гу - чей сто - нет

Под мо-гу-че-ю си-лой гроз-но-ю

род-на-я зем-ля.

как сто-нет зем-ля, ах, го-ре, го-ре нам!

Ах! Го-ре нам!

Andante (♩ = ♩)

*mf* *dim.* *sempre* *pp*

## Слава Афине

Заключительная сцена из оперы „Орестейя“

(Первая редакция)

Слова А. ВЕНКСТЕРНА

С. ТАХЕЕВ  
(1856–1913)

Allegro moderato

Ф-п.

The piano introduction is in D major, 2/4 time. It begins with a treble clef staff playing a series of eighth notes (D-E-F-G-A-B-A-G-F-E-D) and a bass clef staff playing a series of eighth notes (D-C-B-A-G-F-E-D). The tempo is marked 'Allegro moderato'. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). There are slurs over the first and second measures of the treble staff.

The piano introduction continues with the treble staff playing a series of eighth notes (D-E-F-G-A-B-A-G-F-E-D) and the bass staff playing a series of eighth notes (D-C-B-A-G-F-E-D). Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are slurs over the first and second measures of the treble staff.

The piano introduction continues with the treble staff playing a series of eighth notes (D-E-F-G-A-B-A-G-F-E-D) and the bass staff playing a series of eighth notes (D-C-B-A-G-F-E-D). Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are slurs over the first and second measures of the treble staff.

Adagio ma non troppo e molto maestoso (♩=104)

С. А. Хор

rit. Слава А . фи . не

Слава А - фи - не, сла - ва, сла - ва! Слава премудрой бо.

Т. Б.

The vocal and piano accompaniment for the chorus is in D major, 2/4 time. The tempo is marked 'Adagio ma non troppo e molto maestoso (♩=104)'. Dynamics include *f* (forte) and *rit.* (ritardando). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment (treble and bass staves) are shown. The lyrics are 'Слава А . фи . не' and 'Слава А - фи - не, сла - ва, сла - ва! Слава премудрой бо.'

rit. (♩=104)

The piano accompaniment for the chorus continues with the treble staff playing a series of eighth notes (D-E-F-G-A-B-A-G-F-E-D) and the bass staff playing a series of eighth notes (D-C-B-A-G-F-E-D). Dynamics include *f* (forte) and *rit.* (ritardando). There are slurs over the first and second measures of the treble staff.

C. A. T. B.

ги не! Под сень ю за ко нов, да ро ван ных

C. A. T. B.

*p dolce* Блаженство и прав да да царствуют ми ре, блаженство и  
*dim.* *p dolce* е ю, бла жен ство и прав да  
*p dolce* Блаженство и прав да да  
*p dolce* Блаженство и прав да да царствуют ми ре,

*dolce*  
*dim.* *p*

*cresc.* *f*

прав-да да цар-ству-ют в ми ре.

*cresc.* *f*

да цар-ству-ют в ми ре.

цар-ству-ют в ми ре. Под сень-ю за-

*cresc.* *f*

да цар-ству-ют в ми. ре.

*cresc.* *f*

Бла-жен-ство и

*cresc.* *f*

Бла-жен-ство и

*cresc.* *f*

-ко-нов, да-ро-ван-ных е-ю, бла-жен-ство и

Бла-жен-ство и

3.

прав - да да цар - ству - ют в ми - ре, да

прав - да да цар - ству - ют в ми - ре, да

прав - да да цар - ству - ют в ми - ре, да

прав - да да цар - ству - ют в ми - ре, да

*simile*

3.

цар - ству - ют в ми.ре. Бла - жен - ство и

цар - ству - ют в ми.ре. Бла.жен.ство и прав - да да цар.ству.ют

цар - ству - ют в ми.ре. Бла.жен - ство

цар - ству - ют в ми.ре. Бла.женство и прав - да да

*dolce*

*dolce*

*dolce*

*dolce*

прав - да да цар.ству.ют в ми - ре. Бла.жен.ство и

в ми - ре, да цар.ству.ют в ми - ре. Бла.жен.ство и

и прав - да да цар.ству.ют в ми - ре. Бла.жен.ство и

цар.ству.ют в ми - ре. Бла.жен.ство и

*simile*

прав - да да цар.ству.ют в ми - ре

прав - да да цар.ству.ют в ми - ре

прав - да да цар.ству.ют в ми - ре

прав - да да цар.ству.ют в ми - ре

прав - да да цар.ству.ют в ми - ре под -

C.  
A.

под сень-ю за-ко нов, да-ро-ван-ных  
под сень-ю за-ко-нов.

T.  
B.

сень-ю за-ко-нов, да-ро-ван-ных

C.  
A.

е-ю.

T.  
B.

*Più mosso* (♩=112)

*molto crescendo* **ff**

Сла - ва, сла - ва А фи - не! Сла - ва,  
 Сла - ва, сла - ва А. фи - не, сла - ва, сла - ва бо -  
 Сла - ва, сла - ва А. фи - не, сла - ва,  
 Сла - ва А. фи - не, сла - ва!

**ff** **ff** **ff** **ff**

Темпо I (♩=140)

сла - ва А - фи - не, премудрой бо - ги - не! Сла - ва А -  
 - ги - не! Сла - ва!  
 сла - ва А - фи - не, премудрой бо - ги - не! Сла - ва А -  
 Сла - ва бо - ги - не, сла - ва! Сла - ва!

— фи — не, сла-ва А — фи — не!

С. А. сла-ва! фи-не, сла-ва А — фи-не! Сла-ва!

Т. Б. сла-ва! Сла-ва!

С. А. — ва! Сла-ва А — фи-не, сла-ва!

Т. Б. — ва! Сла-ва А — фи-не, сла-ва!

## Глава десятая

## ТРАНСПОНИРОВАНИЕ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР

В музыкальной практике дирижер хора нередко встречается с необходимостью транспонирования хорового произведения, то есть исполнения его не в той тональности, в какой оно написано автором<sup>1</sup>.

Иногда дирижер бывает вынужден прибегать к транспозиции в связи с тем, что исполнение сочинения в оригинальной тональности оказывается трудным для данного хорового коллектива (тональность оказывается слишком высокой или слишком низкой). Бывает и так, что высокая тессitura произведения, не представляющая заметных затруднений при однократном пропевании, оказывается на репетициях чрезвычайно утомительной. В этих случаях дирижер нередко предпочитает работать в другой, более низкой тональности.

Если в изучаемом произведении, наряду с партиями, написанными в высокой тесситуре, имеются также голоса, тессitura которых наоборот, очень низка, то при работе по партиям дирижер, в целях устранения излишнего перенапряжения хора, может в одних случаях прибегать к понижению, в других — к повышению тональности.

В практике проведения репетиции необходимость транспонирования может быть вызвана и другими соображениями. Так, например, если хор утомился и исполнение его стало пассивным и интонационно неточным, то для активизации коллектива дирижер иногда прибегает к пропеванию данного произведения в другой, более высокой тональности. Иногда, в зависимости от состояния хора

и характера его звучания в данный момент, изменение тональности применяется не только на репетиции, но и в концертном выступлении.

Перенос в другую тональность нередко имеет место при исполнении хоровых произведений для хора с солистами. В таких случаях это определяется характером и диапазоном голоса солиста.

В связи с тем, что необходимость изменения тональности хоровых произведений встречается довольно часто, дирижер хора должен хорошо владеть навыками транспонирования хоровых партитур при игре их на фортепьяно. На практике выработалось несколько различных приемов переноса музыкальных произведений из одной тональности в другую. Каждый из них имеет свои преимущества и недостатки, поэтому, в зависимости от поставленной задачи, в одном случае более удобным может оказаться один способ, в другом случае — другой.

**Транспонирование хоровых партитур с заменой ключевых знаков.** Одним из видов транспонирования партитуры на пол тона является перенос ее на интервал увеличенной примы. Это наиболее простой случай, так как переход в другую тональность осуществляется здесь простой заменой ключевых знаков. Предположим, что данный ниже пример следует транспонировать на полтона вниз (из ре мажора в ре-бемоль мажор). Для подобной перемены тональности достаточно мысленно выставить ключевые знаки, соответствующие новой тональности (пять бемолей), и сыграть партитуру на фортепьяно с учетом этих знаков.

## Вечерняя заря

37 Умеренно

<sup>1</sup> Транспозицией или транспонированием (от латинского transponere «переставлять», «перемещать») называется перемещение музыкального произведения из одной основной тональности в другую тональность, без внесения каких бы то ни было изменений самой музыки.

Если в хоровой партитуре имеются случайные знаки, то при транспонировании на увеличенную приму, как и при любом виде транспозиции, они должны сохранить свое повышающее или понижающее значение.

#### Транспонирование на увеличенную приму вверх

Первоначальная тональность	Новая тональность
диез	дубль-диез
бекар	диез
бемоль	бекар
дубль-бемоль	бемоль

#### Транспонирование на увеличенную приму вниз

Первоначальная тональность	Новая тональность
дубль-диез	диез
диез	бекар
бекар	бемоль
бемоль	дубль-бемоль

Изменения случайных знаков при транспонировании на полутон вверх показаны на следующем примере:

Слова И. Белоусова

**Гроза**

*Più mosso* ( $\text{♩} = 116$ )

Ц. Кюи

Наблюдая изменения ключевых знаков при транспонировании на увеличенную приму, легко заметить, что разница в ключевых знаках между первоначальной и новой тональностями всегда оказывается равной семи знакам. Если, например, исходной тональностью является тональность без ключевых знаков (до мажор или ля минор), то повышение или понижение на увеличенную приму дает соответственно тональности с семью диэзами или семью бемолями.

Когда речь идет о повышении диэзной тональности или понижении бемольной, то легко видеть, что количество знаков в новой тональности будет более семи (первоначальная тональность с диэзами в ключе предполагает диэзы и в новой тональности). Если партитура, например, транспонируется из ре мажора (два диэза) на увеличенную приму вверх, то, очевидно, в новой тональности будет уже девять диэзов ( $2+7=9$ ). Аналогично этому, транспонируя из си-бемоль мажора (два бемоля) на увеличенную приму вниз, получим тональность с количеством знаков, равным девяти бемолям ( $2+7=9$ ). Наоборот, транспонирование из бемольной тональности на увеличенную приму вверх или из диэзной тональности на увеличенную приму вниз будет приводить к новой тональности, количество знаков которой будет меньше семи (в этом случае, одна-

ко, знаки изменяются: бемоли в первоначальной тональности предполагают диэзы в новой и наоборот). Так, например, при транспонировании из ля мажора (три диэза) на увеличенную приму вниз, в тональность ля-бемоль мажор, количество знаков оказывается равным четырем бемолям ( $7-3=4$ ). Аналогичный переход из ми-бемоль мажора (три бемоля) на увеличенную приму вверх приведет в тональность ми мажор с четырьмя диэзами ( $7-3=4$ ).

Естественно поэтому сделать вывод о том, что наиболее удобным видом транспонирования на увеличенную приму является переход из бемольных тональностей в сторону повышения и из диэзных — в сторону понижения. Наоборот, транспонирование из диэзных тональностей в сторону повышения и из бемольных в сторону понижения неудобно, так как приводит к большому количеству знаков (более семи).

**Интервальный способ транспонирования.** При транспозиции произведений в новую тональность определяющим моментом является тот интервал, на который производится перенос музыки. Так, следующий пример показывает, что каждый звук второго (транспонированного) варианта может быть получен путем переноса соответствующего звука оригинала на большую секунду:

39 [Живо, легко]

С. I II

Зай - ка до сих пор в ле - су жи - вёт,

А. I II

Зай - ка все в ле - су жи - вёт,

Представляется поэтому естественным, что перемена тональности должна осуществляться здесь путем последовательного повышения или понижения каждой ноты партитуры, путем отсчета на определенный интервал. Подобный способ в принципе вполне возможен, однако, занимая много времени для переноса отдельных звуков, он не дает возможности осуществить быстрый перенос произведения в другую тональность. Применение интервального способа транспонирования ограничивается, в основном, кругом тональностей, находящихся в секундовом соотношении, так как последовательный отсчет интервалов при транспонировании

на терцию и кварту представляет значительные трудности.

**Тональный способ транспонирования.** При игре партитуры учащийся должен отдавать себе ясный отчет в том, какие аккорды, какие гармонические последовательности встречаются в данном произведении. Этот момент, имея вообще большое значение в работе над партитурой, может оказать значительную помощь и при транспонировании ее в другую тональность.

Рассмотрим следующий пример и определим входящие в него гармонические последовательности:

### На севере диком

Слова М. Лермонтова

А. Даргомыжский

40 Не слеша

Т. I II

пре - крас - на - я пал - ма ра - стет.

Б.

V IV I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> V V I

Выяснив гармонические функции в этом отрывке, мы можем построить их в том же расположении и в любой другой тональности. На этом основан принцип транспозиции, по своему основному признаку получивший наименование **тональной**.

Определив тонику новой тональности и проставив мысленно соответствующие ей ключевые знаки, построим, например, последовательность этих аккордов в том же мелодическом положении в **фа миноре**:

41

Т. I II

пре - крас - на - я пал - ма ра - стет.

Б.

V IV I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> V V I

Транспонирование произведения на тон ниже тональным способом было осуществлено без отсчета интервалов от каждой ноты партитуры. Перенос этого же отрывка подобным способом на любой другой интервал принципиально ничем не будет отли-

чаться от рассмотренного случая, так как величина интервала здесь не имеет решающего значения. Так, на следующем примере этот же отрывок транспонирован в тональность, находящуюся на кварту выше, — в **до минор**:

42

Т. I II

пре - крас - на - я пал - ма ра - стет.

Б.

V IV I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> V V I

При транспонировании тональным способом легко может быть допущена ошибка в голосоведении. Поэтому особенно большое внимание следует уделять движению средних голосов партитуры.

В случае такого транспонирования мы не ограничиваемся только механическим переносом отдельных звуков, как это имеет место при интервальном способе, но контролируем процесс слухом и следим за ладовым положением звуков и аккордов, ориентируясь на новую тонику.

Представляя себе роль аккордов в первоначальной тональности и соответствующее место их в окончательной тональности, не следует также забывать и о перемене ключевых знаков. Необходимо ясно представлять себе те соотношения, которые появляются при транспонировании на различные интервалы.

Транспонирование на малую секунду — разница на 5 знаков.

Транспонирование на большую секунду — разница на 2 знака.

Транспонирование на малую терцию — разница на 3 знака.

Транспонирование на большую терцию — разница на 4 знака.

Транспонирование на чистую кварту — разница на 1 знак.

Транспонирование на чистую квинту — разница на 1 знак.

Достоинство тонального способа состоит, таким образом, в том, что при обращении к нему отпадает необходимость отсчета интервалов от всех нот партитуры. Кроме того, независимость от величины этого интервала значительно расширяет круг тональностей, в которые оказывается возможным переносить данное музыкальное произведение.

Применение подобного приема возможно, однако, лишь при хорошем знании гармонии, умении

быстро анализировать и отлично слышать внутренним слухом гармонические последовательности в сочинении.

Тональное транспонирование значительно упрощается в том случае, если музыка знакома учащемуся, и наоборот, данный способ представляет значительные трудности при чтении с листа, когда предварительное представление о транспонируемом произведении отсутствует.

Для воспитания сознательного подхода к транспонированию тональным способом полезно обратиться к следующему виду работы над партитурой. Нетрудное и небольшое по масштабу хоровое произведение анализируется без проигрывания на фортепьяно исключительно зрительным путем. Хорошо «услышав» его внутренним слухом, следует запомнить изучаемую музыку наизусть. После того, как звучание и гармоническая структура становятся ясными и сочинение уложилось в памяти, назначается произвольная новая тональность, и, на основе предшествующей аналитической работы, партитура исполняется на память в этой новой тональности. Заметим только, что при подобной работе не следует прибегать к механическому запоминанию отдельных нот.

Выше были рассмотрены интервальный и тональный способы транспозиции произведения. Из соображения наглядности они были изложены отдельно, однако на практике не следует ограничивать себя каким-либо одним из упомянутых приемов, наоборот, их следует комбинировать таким образом, чтобы они дополняли друг друга.

Так, например, транспонируя партитуру интервальным способом, необходимо ощущать новую тональность и те гармонические последовательности, которые лежат в основе произведения. Предположим, что следующий отрывок необходимо перенести на большую терцию вниз:

### Весенний призыв

Л. Бетховен

Первый аккорд приведенного отрывка представляет собой трезвучие первой ступени, построенное на ноте *ми*. Определив интервальным способом новое положение нижнего голоса (перенеся его на большую терцию вниз), легко можно построить данное трезвучие в том же расположении в новой тональности. Совершенно так же следует поступить

и со следующими аккордами. При таком сочетании интервального и тонального способа транспонирования уже не потребует столь длительного времени, которое было необходимо при отсчете всех интервалов, — определение вида трезвучий заметно упростило задачу.

Когда же за основу принимается принцип тонального транспонирования, было бы неправильным совершенно отказаться от тех возможностей, которые дает нам интервальный способ (особенно в гармонически сложных партитурах).

При транспозиции необходимо хорошо представлять себе движение каждого голоса исполняемого произведения, тогда процесс игры партитуры в новой тональности заметно упрощается. Возвратимся к предыдущему примеру и обратим внимание, на какие интервалы движутся отдельные голоса в приведенном отрывке. При соединении первых двух аккордов бас, тенор и альт остаются на месте, сопрано же перемещается на чистую кварту. Очевидно движение голосов в любой новой тональности будет происходить на эти же интервалы. Поэтому, взяв первый аккорд, можно не определять вид следующего созвучия, а свести задачу лишь к осуществлению хода на кварту в верхнем голосе.

При соединении первого и второго такта подобно этому можно ограничиться определением интервалов, на которые перемещаются голоса партитуры (сопрано — на чистую кварту вверх, альт — на большую секунду вверх и бас — на большую терцию вниз).

Подчеркиваем, что при этом способе учащийся должен не только следить за голосоведением в хоровых партиях и ясно представлять себе интервальные соотношения внутри одной партии, но ему нужно также все время держать в памяти интервал, на

который производится транспозиция, а также ключевые знаки новой тональности.

**Ключевой способ транспонирования**<sup>1</sup>. Кроме изложенных выше, существует прием, основанный на совершенно ином принципе. В первой главе пособия учащийся познакомился с записью старинных партитур и с ключами, которые ранее применялись в хоровой музыке. Обратим внимание на то, что одинаковые по написанию ноты (на аналогичной линейке) в разных ключах приобретают и различное значение. Так, например, в скрипичном ключе на третьей линейке пишется нота *си* (первой октавы), а в теноровом ключе на этой же линейке помещается нота *ля* (малой октавы).



Изменение высоты звучания при перемене ключа и легло в основу ключевого способа транспонирования. Если, например, партитуру, записанную в скрипичном ключе прочесть в теноровом (на октаву выше), то тем самым произведение будет транспонировано на ступень ниже. При этом не следует забывать, что в связи с изменением ключа, естественно, будут происходить и изменения в расположении на линейках нотного стана ключевых знаков:

### Горные вершины

Слова И.В. Гете

Перевод М. Лермонтова

В. Ребиков

45 Медленно

С. I II Гор - ны - е вер - ши - ны спят во тьме нощ - ной,

А. I II

Читает октавой выше

Звучит

Верхний пример представляет собой двухстрочную партитуру женского однородного хора в том виде, как она записана в оригинале. Во втором варианте сохранен весь нотный текст, но скрипичные ключи заменены на теноровые и изменено количество ключевых знаков, в соответствии с переменной строя, — так следует представлять себе партитуру для переноса данного произведения в другую тональность. При чтении этого отрывка в теноро-

вом ключе (на октаву выше) транспонирование осуществляется на тон ниже. Обращение к

<sup>1</sup> Прежде чем приступить к изучению ключевого способа транспонирования, рекомендуется познакомиться с последним разделом настоящей работы — «чтение хоровых партитур в вокальных ключах».

теноровому ключу в подобном случае остается правомочным, независимо от того, осуществляется ли перенос на малую или большую секунду. Разница будет только в ключевых знаках. В случае транспонирования в тональность ре мажор в ключе необходимо выставить два диеза, а транспонируя в ре-бемоль мажор — пять бемолей.

Аналогичные рассуждения легко приводят к выводу о том, что при необходимости транспонирования из скрипичного ключа на ступень выше можно прибегать к замене скрипичного ключа альтовым. Напомним, что при изменении тональности случайные знаки сохраняют свое повышающее или понижающее значение:

Слова И. Белоусова

### Весеннее утро

Ц. Кюи

46 [Allegretto  $\text{♩} = 80$ ]

С. I II *mf*

А. *mf*

Читайте октавой выше

Звучит

выйдет в небо солнце землю пригревая,

Самым легким случаем ключевой транспозиции является перенос партитуры из скрипичного ключа на терцию вверх, так как в этом случае пред-

ставляется возможным осуществить такое транспонирование заменой скрипичного ключа басовым (на две октавы выше):

### Хор санных девушек

из оперы „Рогнеда“

А. Серов

47 Allegro grazioso

С. I II *pp*

А. *pp*

Читайте на 2 октавы выше

Звучит

Аль, к вам, де-ви-цы, печалью гостить пришла!

Транспозиция из скрипичного ключа на терцию вниз, как видно из следующего примера,

осуществляется путем замены скрипичного ключа сопрановым.

## Цвели, цвели цветики

Обр. И. Полтавцева

48 Moderato

С. Цве-ли, цве-ли цве-ти-ки, да по-блѣ-кли. Ах,

А. Цве-ти-ки, блѣ-кли. Ах,

Звучит

Выше был рассмотрен перенос на секунду и терцию вверх и вниз партий, записанных в скрипичном ключе. Поэтому указанные способы в полной мере могут обеспечить транспонирование хоровых произведений, написанных только в скрипичном ключе, то есть сочинений для женского или детского однородных хоров.

Принцип транспонирования ключевым способом партий, обозначенных в басовом ключе, ничем не отличается от рассмотренных выше; однако в этом случае не все виды транспозиции оказываются одинаково удобными. При обращении к наиболее известным в практике скрипичному, альтовому и теноровому ключам перенос из басового ключа возможен только вниз. При транспонировании из басового ключа на секунду вниз следует заменять его альтовым (на октаву ниже). Транспонируя из басового ключа на терцию вниз, необходимо заменить его скрипичным (на две октавы ниже). При переходе на кварту вниз применяется замена басового ключа теноровым (на октаву ниже).

Рассмотренные приемы наглядно показывают преимущества транспозиции хоровых партитур ключевым способом, так как, мысленно заменяя скрипичный и басовый ключ известными нам ключами «системы до», можно переносить произведения почти во все тональности, а при условии знания всех ключей системы до, соль и фа транспонирование ключевым способом возможно в любой строй.

Транспозиция детских и женских хоров, которые записываются только в скрипичных ключах, является наиболее простой, так как в этом случае во всех строках партитуры необходимо производить одинаковую замену ключей. Более сложной является перемена тональности в произведениях для мужского и смешанного хоров, которые записываются в скрипичном и басовом ключах, так как при этом приходится сталкиваться с различной заменой ключей.

Так как в некоторых случаях ключевой способ в применении к басовому ключу оказывается затруднительным, то при транспонировании партитур мужского и смешанного состава, можно обращаться к сочетанию ключевого и тонального способов. Транспонируя сочинения для смешанного хора на большую секунду вверх, для партий сопрано и альтов, записанных в скрипичном ключе (на верхней строке), лучше применять ключевой способ, а для теноров и басовых голосов, записанных в басовом ключе (на нижней строке), — интервальный.

Учащийся должен с самого начала воспитывать в себе сознательное отношение к процессу транспозиции. Независимо от способа переноса, необходимо определить основную тональность и интервальное соотношение между первоначальной и новой тональностью, хорошо разобраться в движении отдельных голосов и гармонических последовательностях, а также выяснить характер случайных знаков.

Слуховой контроль имеет очень большое значение, однако, транспонирование не должно строиться лишь на «подбирании» произведения. Наоборот, необходимо ясно представлять себе функциональную роль входящих в него аккордов и звучание их в новой тональности.

При прохождении курса чтения хоровых партитур основными навыками транспозиции нужно овладеть на простых в фактурном и гармоническом отношении произведениях.

Работу следует начинать с одноголосных и двухголосных песен, изложенных на одной и двух строках, и лишь постепенно переходить к более сложным образцам. Вначале целесообразно упражняться в транспонировании на увеличенную приму вверх и вниз, так как этот вид транспозиции является наиболее простым. Для упражнений можно обращаться к тому же репертуару, который рекомендован в настоящем курсе для чтения с листа (см. главу III).

## Глава одиннадцатая

### ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР В ВОКАЛЬНЫХ КЛЮЧАХ ДО

В первой главе настоящего пособия учащийся познакомился со старинными ключами, в которых вплоть до XIX века нотировалась вся хоровая музыка.

Женские и детские однородные хоры записывались в ключах *до* — сопрановом (на первой линейке), альтовом (на третьей) и очень редко в меццо-сопрановом (на второй линейке). Для записи мужских хоров употреблялись: теноровый ключ *до* (на четвертой линейке), басо-

вый ключ *фа* (на четвертой линейке) и очень редко баритоновый ключ *до* (на пятой линейке).

В очень старых изданиях можно встретить иногда, кроме того, обращение к старо-французскому ключу *соль* на первой линейке (может читаться как басовый, но на две октавы выше) и басо-профундовому ключу *фа* на пятой линейке (может читаться как скрипичный, но на две октавы ниже).

Ниже приводится сравнительная схема ключей *до*, *фа* и *соль*:

49

Сопрано

Альт

Тенор

Бас

Контроктава Большая октава Малая октава до перв. окт. Первая октава Вторая октава Третья октава

В практической работе над чтением хоровых партитур в старинных ключах следует в первую очередь остановиться на тех ключах, которые употреблялись наиболее часто. К числу их относятся: сопрановый, альтовый, теноровый и басовый.

Приступая к игре партитуры в вокальных ключах, учащийся прежде всего должен хорошо усвоить запись музыкального звукоряда в каждом из этих ключей. Ниже показан полный диапазон смешанного хора, записанный в вокальных ключах *до*, к которым добавлены басовые и скрипичные ключи:

## Нота до первой октавы в разных ключах

Ключи соль

Ключи до

Ключи фа

Скрипичный

Старо-французский

Сопрановый

Альтовый

Теноровый

Басо-профундовый

Басовый

При первом знакомстве со старинными ключами высоту записанных в них звуков учащийся обычно определяет путем сравнения с нотными обозначениями в скрипичном ключе. Если на первоначальном этапе такое сравнение является неизбежным и допустимым, то в дальнейшей работе необходимо научиться, читая малознакомый ключ, воспринимать его как совершенно самостоятельную, не связанную с другими ключевыми системами запись и не прибегать к аналогии со скрипичным ключом (подобно тому, как при чтении хорошо нам известного басового ключа мы не ставим его ни в какую связь со скрипичным).

Изучение старинных ключей следует начинать с чтения какого-либо одного из них, не пытаясь сразу же приступить к одновременному освоению нескольких незнакомых ключей.

В качестве первоначального репертуара могут быть использованы одноголосные мелодии с простым ритмическим рисунком в медленном движении. В данном пособии нотный материал подобран в по-

рядке постепенного ознакомления с теноровым, альтовым и сопрановым ключами.

После того, как учащийся хорошо усвоил каждый ключ в отдельности, он может приступить к одновременному чтению двух-трех старинных ключей. Эти предварительные упражнения позволяют постепенно перейти и к заключительному этапу работы — к чтению полной партитуры, нотированной целиком в старинных ключах.

Большую помощь в этой работе могут оказать письменные упражнения в перенесении в данный ключ до хоровых партий, записанных в других ключах. Учебным материалом для таких упражнений могут служить наиболее простые партитуры из числа помещенных в настоящем пособии. Рекомендуется также упражняться и в обратном порядке, перенося записи из старинных ключей в скрипичный и басовый. Следует, однако, предупредить учащегося, что подобные упражнения ни в каком случае не должны превратиться в механический перенос, основанный на отсчете интервалов от знакомого ключа.

Рано цветик<sup>1)</sup>К. ЛЯДОВ  
(1820—1868)

С. *p* Ты те-перь е - два цве-тёшь и по-ник гла-во - ю, на те-бя и

А. *p*

Т. *p* Ты те-перь по-ник, по - ник гла-во - ю, на те-бя и

Б. *p*

*pp* я по - хож, сдав-лен-ный тос-ко - ю, на те-бя и я по - хож

*pp*

*pp* я по - хож, сдав-лен-ный тос-ко - ю, сдав-лен-ный тос-

*pp*

<sup>1)</sup> В оригинале песня имеет два куплета и написана с сопровождением фортепьяно.

сдав. лен. ный тос - ко - ю      Что и солн. ца жар - ты не взгля. нешь

Что те. бе и

- ко - ю, тос - ко - ю.      Что и солн. ца жар - ты не взгля. нешь

бод - ро,      и вес. на на. прас. но в дар      по. сы. ла. ет

бод - ро,      и      на. прас. но в дар      по - сы.

и      вес. на      на. прас. но      по. сы.

*sf* вёд - ро,      и вес. на на. прас. но в дар      по. сы. ла. ет      вёд - ро.

*sf*      ла. ет,      и      на - прас. но      по. сы. ла. ет      вё - дро.

# Былина

„Королевичи из Кракова“

Перелож. М. Балакирева

Allegro non troppo (♩=100)

С. А. Т. Б.

Из то-го было из го-ро-да из Кра-ко-ва, сто-го сла-вно-го се-

-ла да со Бе-рё-зо-ва, а со-то-ю ли со у-лицы Ро-га-ти-цы, из то-

*p* poco rit. *pp* *a tempo* *f*

-го по-дво-рья бо-га-тыр-ско-го, о-хоч ез-дить мо-ло-дец был за о-хс-то-

ю, ай стрелял то он ди гу.сей- ле. бе. дей, стре. лял ма. лых пе. ре. лёт. ных се. рых

у. ту. шек. То он ез. дил по раз. до. льи. цу, чис. ту по. лю раз. до. лью, це. лый

да и не на. е. хал и на гу. ся, ни на день, с ут. ра до и до ве. че. ра не ма ло ма ло ма ло

ле. бе. дя, ни на ма. ло. го ди пе. ре. лёт. но. го у. тё. нуш. ка. го у. тё. нуш. ка. го у. тё. нуш. ка.

## Терцет

Andante

И. С. БАХ

S. I. *p* Ночь о - то - шла бес - след - но, и над зем - лей в си - я - нье восхо - дит солн -

S. II. *p*

A. *p* Ночь, ночь о - то - шла бес - след - но, и над зем - лей

- це, вос - хо - дит солн - це. Прочь бе - жит печаль, прочь бе - жит печаль, у -

Прочь бе - жит печаль, прочь бе - жит печаль,

и си - я - нье во - схо - дит солн - це. Прочь бе - жит печаль, прочь бе - жит печаль,

- хо - дит грусть, у - хо - дит грусть, у - хо - дит, как те - ни чер - ной но -

прочь бе - жит печаль, у - хо - дит грусть, как те - ни черной но -

прочь бе - жит печаль, у - ходит грусть, как те ни черной но - чи, как те - ни, как те - ни,

- чи, у - ходит грусть, как те - ни, у - ходит грусть, как те ни черной но - чи.

- чи, у - ходит грусть, как те ни чер - ной но - чи.

у - ходит грусть, как те - ни чер - ной но - чи, черной но - чи.

## Трио

Орландо ЛАССО  
(1532-1594)

The musical score is arranged in five systems. Each system contains three staves for voices (A., T., B.) and three staves for piano and keyboard accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/2.

- System 1:** The vocal parts begin with a *pp* (pianissimo) dynamic. The piano accompaniment also starts with *pp*.
- System 2:** The piano part features a *cresc.* (crescendo) marking, followed by a *mf* (mezzo-forte) dynamic, and then a *dim.* (diminuendo) marking.
- System 3:** The vocal parts and piano accompaniment continue with various dynamics, including *pp* and *mf*.
- System 4:** Similar to System 2, the piano part includes *cresc.*, *mf*, and *dim.* markings.
- System 5:** The final system shows the vocal parts and piano accompaniment concluding the piece.

## Kyrie eleison

А. Ж. ПАЛЕСТРИНА  
(1525-1594)

91

A. I Ky ri e e

A. II Ky ri e e

T. Ky ri e e le

B. Ky ri e e

le i son.

le i son.

i son. e le i son.

le i son e le i son.

sofi dol:

A. Chri ste e

T. I dol: Chri ste e le i son e le i

T. II dol Chri ste e le i son e

le i son

son, Chri ste e le i son.

le i son, Chri ste e le i son.

A.I *f* Ky ri e e le

A.II *f* Ky ri e e le

T. *f* Ky ri e e le

B. *f* Ky ri e e le

i son.

i son.

i son.

i son.

## Гимн

Дж. ПАЛЕСТРИНА  
(1525-1594)

С. *f* I хор *pp* II хор  
 А. *f* *pp*  
 Т. *f* *pp*  
 Б. *f* *pp*

*f* I хор II хор

I хор

## Et incarnatus

Жоскин де ПРЕ  
(1445-1521)

S. Et in - car - na - tus est, de

A.

T. Et in - car - na - tus est, de

B.

spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri -

spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri -

- a vir - gi - ne et ho - mo fa - ctus est.

- a vir - gi - ne et ho - mo fa - ctus est.

## Хорал

И. С. БАХ  
(1685-1750)

1.

S.  
A.  
T.  
B.

2.

## Хорал

И. С. БАХ  
(1685-1750)

The image displays a musical score for a chorale by J.S. Bach, consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two systems of music. The first system includes a first ending bracket. The second system includes a second ending bracket. The music is in G major and 4/4 time.

1.

2.

## Хорал

И. С. БАХ  
(1685-1750)

First system of the choral score. It features four staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Soprano part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto part begins with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The Tenor part begins with a half note E4, followed by quarter notes F4, G4, and A4. The Bass part begins with a half note C3, followed by quarter notes D3, E3, and F3. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Second system of the choral score. It continues the vocal parts from the first system. The Soprano part has a half note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. The Alto part has a half note G4, followed by quarter notes F#4, E4, and D4. The Tenor part has a half note C4, followed by quarter notes B3, A3, and G3. The Bass part has a half note F2, followed by quarter notes E2, D2, and C2. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

## Хорал

И. С. БАХ

Third system of the choral score. It continues the vocal parts. The Soprano part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto part has a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The Tenor part has a half note E4, followed by quarter notes F4, G4, and A4. The Bass part has a half note C3, followed by quarter notes D3, E3, and F3. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Fourth system of the choral score. It continues the vocal parts. The Soprano part has a half note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. The Alto part has a half note G4, followed by quarter notes F#4, E4, and D4. The Tenor part has a half note C4, followed by quarter notes B3, A3, and G3. The Bass part has a half note F2, followed by quarter notes E2, D2, and C2. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Requiem aeternam<sup>1)</sup>Н. ИОМЕЛЛИ  
(1714-1774)

[Larghetto]

*p sempre* *cresc.*

S. Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is,

*p sempre* *cresc.*

A. Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is,

*p sempre* *cresc.*

T. Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is,

*p sempre* *cresc.*

B. Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is,

*dim.*

do - na e - is, e - is, Do - mi - ne, et lux per -

*dim.*

et lux per - pe - tu - a,

*dim.*

do - na e - is, e - is, Do - mi - ne,

*dim.*

*f* *p*

pe - tu - a lu - ce - at, lu - ce - at, lu - ce - at, lu -

*f* *p*

lux per - pe - tu - a, per - pe - tu - a

*f* *p*

lu - ce - at, lu - ce - at, lu - ce - at,

<sup>1)</sup> В оригинале хор написан с инструментальным сопровождением.

- ce - at e - is. Lux ae - ter - na lu - ce - at

lu - ce - at e - is.

lu - ce - at e - is.

*Fine*

e - is, Do - mi - ne / cum sanctis tu - is in ae - ter - num, cum sanctis tu - is in ae

Lux ae - ter - na

ter - num, qui a pl - us es. Lux ae - ter - na, cum sanctis

lu - ce - at e - is, Do - mi - ne / cum sanctis tu - is in ae - ter - num cum sanctis tu - is in ae

Lux ae - ter - na

tu is in ae - ter - num, quia pi - us es, cum sanctis tu - is, cum sanctis tu - is in ae -  
 ter - num, qui a pi - us es. Lux ae - ter -  
 lu - ce - at e - is, Do - mi - ne! cum sanctis tu is in ae - ter - num, cum sanctis  
 Lux ae - ter -

ter - num. Lux ae - ter -  
 na, cum sanctis tu is in ae - ter - num, Lux ae -  
 tu is in ae - ter - num, quia pi - us es.  
 na lu - ce - at e - is, Do - mi - ne! cum sanctis tu is in ae -

na. Lux ae - ter -  
 ter - na lu - ce - at e - is, cum sanctis tu is in ae - ter - num,  
 Lux ae - ter - na lu - ce - at e - is,  
 ter - num, Lux ae - ter - na lu - ce - at

**A**

na lu . ce . at e - is, cum sanctis tu . is in ae . ter - num, cum sanctis tu . is in ae . ter - num, Lux Do mi ne! cum sanctis tu . is in ae . ter - num, cum sanctis e - is, Do mi ne! cum sanctis tu . is in ae . ter num, cum sanctis

cum sanctis tu . is in ae . ter - num, cum sanctis tu . is in ae . ae - ter - na, tu . is in ae . ter num, cum sanctis tu . is in ae . ter - tu . is in ae . ter num, cum sanctis tu . is in ae . ter -

**Larghetto**

ter - num, qui - a pi - us, qui - a pi - us es. quia pi - us, qui - a pi - us, qui a pi - us es. num, qui - a pi - us, qui - a pi - us es. num, qui - a pi - us, qui - a pi - us es. Capo al Fine

## П Р И Л О Ж Е Н И Я

### ПРОГРАММНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ И ПРИМЕРНЫЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ ПО КУРСУ ЧТЕНИЯ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВЫХ ОТДЕЛЕНИЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧИЛИЩ

Курс чтения хоровых партитур в настоящее время изучается в музыкальных училищах на дирижерско-хоровых отделениях в течение пяти семестров, начиная со второго полугодия второго курса (IV семестр). Форма работы — индивидуальные уроки под руководством педагога и самостоятельная подготовка учащихся домашних заданий. Классные занятия заключаются в проверке подготовленных учащимися партитур, в чтении с листа и транспонировании партитур на фортепьяно. Каждый студент в течение учебного года обязан пройти не менее пятнадцати-шестнадцати хоровых произведений. В индивидуальном плане должны быть представлены сочинения русских, западных и советских композиторов, а также обработки народных песен.

Учебный репертуар второго курса (IV семестр) составляют двух- и трехстрочные партитуры для однородных двух-, трех- и четырехголосных хоров без сопровождения, изложенные в простой музыкальной форме, умеренных темпах, с простым ритмическим рисунком. Осваиваются навыки игры одной рукой. Изучаются приемы транспонирования партитур на хроматический полутон. Для упражнений в чтении с листа и транспонирования рекомендуется пользоваться партитурами для однородного хора, данными в третьей главе настоящего пособия.

В первом полугодии третьего курса (V семестр) изучаются партитуры произведений для смешанного состава хора в двух-, трех- и четырехстрочном изложении. Ведется работа над чтением однородных хоров с более или менее самостоятельным голосоведением хоровых партий, изложенных на трех и четырех строках. Совершенствуются навыки транспонирования на хроматический полутон; а также осваиваются приемы переноса на диатонический полутон вверх и вниз. Продолжается работа над способом игры хоровой партитуры одной рукой. Для чтения с листа рекомендуются произведения для смешанного состава хора в двухстрочном изложении (учебным репертуаром могут служить партитуры хоровых произведений, данные в третьей главе настоящего пособия).

Во втором полугодии третьего курса (VI семестр) изучаются партитуры хоровых произведений для однородного и смешанного состава хора в че-

тырехстрочном изложении более сложной фактуры, с проведением основного музыкально-тематического материала в разных партиях хора, разнообразной динамикой, написанных в сложных и смешанных размерах и в разных темпах. Новыми разделами является чтение партитур с участием солистов и оригинальных произведений для детского и женского хоров с инструментальным сопровождением. Осваиваются навыки транспонирования на тон выше и ниже оригинальной тональности. Продолжается работа над приемами игры одной рукой. Для чтения с листа рекомендуются несложные музыкальные произведения для однородных и смешанных составов хоров в трех- и четырехстрочном изложении, данные в третьей главе настоящего пособия.

В первом полугодии четвертого курса (VII семестр) совершенствуются навыки игры на фортепьяно многоголосных хоровых произведений без сопровождения, с разделением голосов в хоровых партиях, с развитым голосоведением, со сложным тональным планом и в развернутой музыкальной форме. Изучаются более сложные произведения с участием солистов, а также партитуры для разных составов хоров с инструментальным сопровождением (с различным соотношением звучностей хора и инструментального сопровождения). Продолжается работа по чтению с листа и транспонированию на полутон и на тон выше и ниже оригинала.

Во втором полугодии четвертого курса (VIII семестр) развиваются навыки игры партитур хоровых произведений на более сложном учебном репертуаре. Новым разделом является изучение ораториально-кантатной музыки западных и советских композиторов. Для чтения с листа рекомендуются сочинения с инструментальным сопровождением (для совмещения инструментальной и хоровой частей партитуры). Продолжается работа по транспонированию на полутон и на тон выше и ниже оригинальной тональности.

В конце каждого семестра учащийся составляет краткую аннотацию хоровой партитуры из учебного репертуара, пройденного по индивидуальному плану. (Примерный план к аннотации хоровой партитуры приведен во второй главе настоящего пособия).

# **ПРИМЕРНЫЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ВТОРОГО КУРСА (IV СЕМЕСТР)**

Для слабо владеющих фортепьяно

1. В. Ребиков. «Травка зеленеет».
2. М. Ипполитов-Иванов. «Сосна».
3. М. Анцев. «Задремали волны».
4. В. А. Моцарт. «Весна», переложение П. Богданова.
5. Русская народная песня «Лен зеленой», обр. Вл. Соколова.
6. С. Благообразов. «Над рекой Днепром».
7. Украинская народная песня «Ой, при лужку, при лужку», обр. А. Александрова.
8. Н. Холинский. «Эх, поля вы, поля».
9. Ф. Шуберт. «Тишина».

Для удовлетворительно владеющих фортепьяно

1. С. Танеев. «Вечерняя песня».
2. Ф. Мендельсон. «Весна».
3. Русская народная песня «Ах, не одна во поле дороженька», обр. П. Богданова.
4. Е. Тиличеева. «Нахимовцы».
5. Ц. Кюи. «Задремали волны».
6. Н. Римский-Корсаков. «Ночевала тучка золотая».
7. Русская народная песня «Не белы-то снега», обр. А. Александрова.
8. Ф. Шуберт. «Какая ночь».
9. Р. Глиэр. «Послание в Сибирь».
- ✓ 10. П. Чайковский. «Вечер».

Для хорошо владеющих фортепьяно

1. Г. Пфейль. «Озеро спит».
2. И. Галкин. «Куда б ни шел, ни ехал ты». (Партитура помещена в 5-й главе настоящего пособия).
3. В. Главач. «Проторила я тропинку».
- ✓ 4. Русская народная песня «Во поле, во полюшке», обр. В. Садовникова.
5. Ц. Кюи. «Вернулся май».
6. Словацкая народная песня «Гусары», обр. В. Новака, переложение И. Полтавцева.
7. Г. Эрнесакс. «За липой солнце скрылось».
8. М. Коваль. «Ильмень-озеро».
9. Н. Черепнин. «Ой, и честь ли то молодцу».
10. О. Чишко. Песня Кочуры из оперы «Броненосец Потемкин».

# **ПРИМЕРНЫЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ТРЕТЬЕГО КУРСА (V СЕМЕСТР)**

Для слабо владеющих фортепьяно

1. В. А. Моцарт. «Вечерняя песня».
2. М. Речкунов. «Осень».
3. Русская народная песня «Поле чистое», обр. А. Лядова.
4. Ц. Кюи. «В лесу».
5. Р. Шуман. «Ночная тишина».

6. Украинская народная песня «Думы мои, думы», обр. Е. Козака.
- ✓ 7. В. Шебалин. «Утес».
8. П. Чесноков. «Не цветочек в поле вянет».

Для удовлетворительно владеющих фортепьяно

1. Р. Шуман. «Вечерняя звезда».
2. Украинская народная песня «Козака несут», обр. М. Леонтовича.
3. М. Речкунов. «Острою секирой».
4. А. Даргомыжский. «По волнам спокойным».
5. Русская народная песня «Дороженька», обр. А. Свешникова.
6. Г. Эрнесакс. «На болоте».
7. Р. Глиэр. «Из моря смотрит островок».
8. Т. Сидоренко. «Калистрат».

Для хорошо владеющих фортепьяно

1. И. С. Бах. «Сердце, молчи».
2. Украинская народная песня «Пряля», обр. М. Леонтовича.
3. А. Егоров. «Песня».
4. Русская народная песня «Матушка Волга», обр. О. Коловского.
5. Б. Лятошинский. «Осень».
6. А. Гречанинов. «Весна идет».
7. Р. Шуман. «Грезы», переложение В. Степанова.
8. Вик. Калинин. «Проходит лето».

# **ПРИМЕРНЫЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ТРЕТЬЕГО КУРСА (VI СЕМЕСТР)**

Для слабо владеющих фортепьяно

1. Ц. Кюи. «Ласточка».
2. Русская народная песня «У ворот, ворот батюшкиных», обр. М. Мусоргского.
3. Ф. Мендельсон. «Лес».
4. П. Чайковский. «Ночевала тучка золотая».
5. Русская народная песня «Зачем тебя я, милый мой, узнала», гармонизация А. Новикова, переложение И. Полтавцева.
6. Русская народная песня «Степь да степь кругом», обр. И. Полтавцева.
7. А. Гречанинов. «Урожай».
8. М. Анцев. «Колокольчики».

Для удовлетворительно владеющих фортепьяно

1. Русская народная песня «Нападай-ко ли, нападай», обр. А. Гречанинова.
2. Ф. Шуберт. «Далекой».
3. Русская народная песня «Ничто в полюшке не колышется», обр. И. Пономарькова.
4. А. Новиков. «Мать Олега Кошевого».
5. Чешская народная песня «Яничек», гармонизация Я. Малат, переложение И. Полтавцева.
6. В. Волков. «Мои вы, Жигули».
7. Ц. Кюи. «Заря лениво догорает».
8. В. А. Моцарт. «Мы сегодня рано встали». Хор из оперы «Свадьба Фигаро».

## Для хорошо владеющих фортепьяно

1. Э. Направник. «На севере дуб одинокий».
2. Ф. Акименко. «Клонит к лени».
3. И. Ринк. «Kyrie eleison».
4. Д. Аракишвили. «О поэте».
5. Д. Верди. «Requiem aeternam».
6. Э. Григ. «Конечно, я глупец большой».
7. П. Чесноков. «Несжатая полоса».
8. Д. Кабалевский. «Песня сборщиц винограда» из оперы «Мастер из Кляси».

ПРИМЕРНЫЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ  
ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ЧЕТВЕРТОГО КУРСА (VII СЕМЕСТР)

## Для слабо владеющих фортепьяно

1. Вик. Калинин. «Зима».
2. Русская народная песня «Воскукуй, моя кукушечка», обр. М. Ипполитова-Иванова.
3. И. Брамс. «Прощай».
4. А. Гречанинов. «На заре».
5. А. Новиков. «Белая береза».
6. М. Глинка. «Ночь осенняя», переложение А. Сапожникова.
7. И. Дунаевский. «Хороша столица наша».
- ✓ 8. А. Рубинштейн. «Ноченька». Хор из оперы «Демон». — СЛД.

## Для удовлетворительно владеющих фортепьяно

1. М. Ипполитов-Иванов. «Ночь».
2. А. Бородин. «Грезы», переложение Г. Дмитревского.
3. М. Коваль. «Ой, земля, земелюшка». Хор из оратории «Емельян Пугачев».
4. В. Мурадели. «Красная Пресня».
5. Л. Шварц. «Уж как пал туман», переложение И. Полтавцева.
6. Русская народная песня «Вечерний звон», обр. А. Новикова.
7. А. Холминов. «Песня о Ленине».
8. М. Мусоргский. Хор из оперы «Хованщина».

## Для хорошо владеющих фортепьяно

1. Русская народная песня «В темном лесу», обр. А. Пащенко.
2. М. Коваль. «Что ты клонишь над водами».
3. И. Мельников. «Туча».

4. П. Чайковский. «Что смолкнул веселия глас».
5. Ш. Гуно. «Ночь».
6. А. Рубинштейн. «Горные вершины», переложение Г. Дмитревского.
7. М. Заринь. «Ноктюрн из оперы «Борьба с Чертовым болотом».
8. П. Чайковский. Хор пастухов и пастушек из оперы «Ликовая дама».

ПРИМЕРНЫЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ  
ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ЧЕТВЕРТОГО КУРСА (VIII СЕМЕСТР)

## Для слабо владеющих фортепьяно

1. И. Барнби. «Колыбельная».
2. М. Коваль. «Слезы».
3. М. Ипполитов-Иванов. «Острою секирой».
4. Д. Шостакович. «Казненным».
5. Г. Гендель. Хор из оратории «Самсон» (фа минор).
6. А. Бородин. «Мужайся, княгиня». Хор из оперы «Князь Игорь».
7. С. Рахманинов. «Огни погашены». Хор из оперы «Алеко».

## Для удовлетворительно владеющих фортепьяно

1. В. Шебалин. «Мать послала к сыну думы».
2. Ф. Кенеман. «Эхо».
3. П. Чесноков. «Альпы».
4. Русская народная песня «Как при вечере», обр. С. Василенко.
5. И. Гайдн. Хор из Мессы ре минор.
6. В. Макаров. «Дума над Волгой». Хор из хоровой сюиты «Река-богатырь».
7. Э. Григ. Хор из оперы «Олаф Тригвасон».

## Для хорошо владеющих фортепьяно

1. Б. Лятошинский. «Течет вода в сине море».
2. Ф. Мендельсон. «Осенняя песня».
3. А. Гречанинов. «Над неприступной крутизной».
4. С. Танеев. «Альпы».
5. Русская народная песня «Эй, ухнем», обр. А. Новикова.
6. Г. Гендель. Хор из оратории «Самсон» (фа мажор).
7. С. Танеев. «Слава Афине» из оперы «Орестея».

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕРМИНЫ,  
НАИБОЛЕЕ ЧАСТО ВСТРЕЧАЮЩИЕСЯ В ХОРОВЫХ ПАРТИТУРАХ<sup>1</sup>**

<i>Музыкальные термины</i>	<i>Их произношение</i>	<i>Их значение<sup>2</sup></i>			
A cappella	а капелла	обозначение вокального исполнения без инструментального сопровождения	Baritono	баритона	баритон, средний мужской голос
Accelerando	аччелерандо	ускоряя	Basso	бассо	бас, низкий мужской голос
Adagio	ададжио	медленно, спокойно	Ben tenuto	бен тенуто	хорошо выдерживая
Ad libitum (лат.)	ад либитум	по желанию	Brillante	бриллианте	блестяще, воодушевленно
A due	а дуэ	вдвоем, двухголосно	Calando	каляндо	стихая, уменьшая силу звука и замедляя
Affrettando	аффреттандо	ускоряя, торопясь	Cantabile	кантабиле	певуче
Agitato	аджитато	взволнованно, возбужденно	Canto	канто	пение
Al fine	аль фине	до конца	Capriccioso	каприччозо	прихотливо
Alla	алля...	в роде (в духе)...	Colla destra (c. d.)	колля дестра	правой рукой
Allargando	алляргандо	расширяя	Colla parte (c. s.)	колля парте	с партией
Allegretto	аллегретто	менее живо, чем аллегро	Colla sinistra	колля синистра	левой рукой
Allegro	аллегро	скоро	Coloratura	колоратура	в пении—украшение
Al segno	аль сеньо	к знаку...	Come prima	коме прима	как прежде
Al tempo	аль темпо	к прежнему темпу	Come sopra	коме сопра	как выше
Alto	альто	альт, низкий детский или женский голос	Commodo	коммодо	удобно, спокойно, свободно
Amoroso	аморозо	любовно, нежно	Con	кон	с, со...
Andante	анданте	не спеша, идя шагом	Con affetto	кон аффетто	с чувством
Andantino	андантино	несколько живее, чем анданте	Con amore	кон аморе	с любовью
Ancora	анкора	еще, еще раз	Con anima	кон анима	с душой
Animando	анимандо	одушевляясь, ускоряя	Con bravura	кон бравура	с отвагой, смело
Animato	анимато	воодушевленно	Con brio	кон брио	пламенно
A piacere	а пьачере	по усмотрению, по желанию	Con espressio- ne	кон эспрессио- не	выразительно
A piena voce	а пьена воче	полным голосом	Con fermezzo	кон фермеццо	с твердостью
Appassionato	аппассионато	страстно	Con forza	кон форца	с силой
Assai	ассай	весьма, достаточно	Con fuoco	кон фуоко	с огнем
A tempo	а темпо	в прежнем темпе	Con moto	кон мото	с движением
Attacca	аттакка	немедленный переход	Con tristezza	кон тристецца	с грустью, печально
			Con tutta	кон тутта	со всей
			Con spirito	кон спирито	с воодушевлением
			Crescendo	крешендо	увеличивая силу звука
			Da	да	от, с, из...
			Da capo	да капо	от начала, сначала
			Diminuendo	диминуэндо	ослабляя силу звука
			Divisi	дивизи	разделенные, раздельно
			Dolce	дольче	нежно

<sup>1</sup> При составлении данного перечня музыкальных терминов авторами использован рукописный материал «Краткого музыкального словаря» профессора Г. А. Дмитриевского.

<sup>2</sup> Большинство музыкальных терминов, приведенных в данном словаре, — итальянские. Термины, взятые из других языков, оговорены в скобках особо.

Dolente	доленте	жалобно, печально, удрученно	Non	нон	не
Doloroso	долорозо	печально, скорбно, горестно	Non legato	нон легато	не связано
Dopo	допо	потом, после	Non tanto	нон танто	не столь, не столько
Due	дуэ	два	Non troppo	нон троппо	не слишком
E, ed	э, эд	и	Opus (лат.)	опус	сочинение, произведение
Edicion	эдисьон	падение	Ordinario	ординарьо	обыкновенный
Energico	энерджико	энергично	Ossia	оссиа	или, иначе
Espressivo	эспрессиво	выразительно, с экспрессией	Ostinato	остинато	настойчиво, упорно
Falsetto	фальсетто	фальцет, самый высокий регистр человеческого голоса	Parlando	парляndo	говорком
Feroce	фероче	дико, бурно	Parte	парте	партия
Filare	филяре	филировать звук, то есть, начиная от более тихого, дойти постепенно до более сильного звука и наоборот	Passionato	пассионато	страстно
FleBILE	флэбиле	жалобно, плачевно	Patetico	патетико	патетично, с чувством, взволнованно
Funebre	фунебре	печально, траурно	Pesante	пезанте	тяжело, грузно
Giocoso	джокозо	игриво, весело	Più	пью	более
Giusto	джусто	точно	Più mosso	пью моссо	более подвижно
Glissando	глиссандо	скользя	Pochissimo	покиссимо	немножечко, чрезвычайно мало, чуть-чуть
Grandioso	грандиозо	величественно	Poco	поко	немного, мало
Grave	граве	важно, строго, тяжело	Poco a poco	поко а поко	мало-по малу, постепенно, понемногу
Grazioso	грацьозо	грациозно, изящно	Pomposo	помпозо	пышно, великолепно
Imperioso	имперьозо	властно, повелительно	Portamento	портаменто	переноса (звук), скользя
Impetuoso	импетуозо	пылко, напористо, стремительно	Portato	портато	страда
Lamentabile	ляментабиле	жалобно	Possibile	поссибиле	возможно...
Larghetto	ляргетто	темп более быстрый, нежели лярго	Presto	престо	очень быстро
Largo	лярго	широко, протяжно	Quasi (лат.)	квáзи	как бы
Legato	легато	связно	Rabbioso	раббьóзо	бешено, яростно
Leggiero	леджиеро	легко	Rallentando	раллентандо	замедляя движение
Lento	ленто	легко	Recitando	речитáндо	рассказывая, декламируя
Lento	ленто	медленно	Refrain (франц.)	рэфрэн	припев
Lento	ленто	медленно	Risoluto	ризолүто	решительно
Lento	ленто	медленно	Ritardando	ритардандо	замедляя
Lento	ленто	медленно	Ritenuto	ритенүто	замедлив
Lento	ленто	медленно	Rubato	рубáто	свободно (в отношении темпа)
Lento	ленто	медленно	Scherzando	скерцандо	шутливо, легко
Lento	ленто	медленно	Secco	сёкко	сухо, жестко
Lento	ленто	медленно	Semplice	сёмпличе	просто
Lento	ленто	медленно	Sempre	сёмпре	все время, всегда
Lento	ленто	медленно	Senza	сёнца	без
Lento	ленто	медленно	Senza ripetizione	сенца репетицоне	без повторения
Lento	ленто	медленно	Sforzando	сфорцандо	внезапное, сильное
Lento	ленто	медленно	Simile	сймиле	выделение звука
Lento	ленто	медленно	Smorzando	сморцандо	подобно, подобным
Lento	ленто	медленно	Solo	соло	же образом
Lento	ленто	медленно	Sonore	сòноре	замирая, угасая
Lento	ленто	медленно	Sotto voce	сòтто вòче	указание на ведущее
Lento	ленто	медленно	Sostenuto	состенүто	значение партии или
Lento	ленто	медленно	Spianato	спьянато	голоса
Lento	ленто	медленно	Spiritoso	спиритозо	звучно
Lento	ленто	медленно	Staccato	стаккато	вполголоса
Lento	ленто	медленно	Stretto	стрётто	сдержанно, сосредоточенно
Lento	ленто	медленно			просто, гладко
Lento	ленто	медленно			с воодушевлением, живо
Lento	ленто	медленно			отрывисто
Lento	ленто	медленно			сжато, ускоренно, стремительно

Stringendo	стринджендо	сжимая (время), ускоряя темп	Timoroso	тиморозо	робко
Subito	субито	внезапно, сразу	Tranquillo	транквилло	спокойно, безмятежно
Tempestoso	темпестозо	бурно, взволнованно	Tutti	тутти	все (весь хор)
Tempo giusto	темпо джусто	в точном, правильном темпе	Veloce	вёлоче	быстро, легко
Tempo ordinario	темпо ординарьо	в обыкновенном темпе	Vide	виде	смотри
Tempo primo	темпо примо	в первом, начальном темпе	Vigorouso	вигорозо	сильно, бодро, энергично
Tenere ad libitum (лат.)	тенере ад либитум	держатъ по желанию	Vivace	виваче	оживленно
Tenor	тенор	тенор, высокий мужской голос	Vivo	виво	живо
Teneramente	тенераменте	нежно	Voce	воче	голос
			Volta	вольта	раз
			Volti subito (V. s.)	вольти субито	переверни быстро
			Vox (лат.)	вокс	голос

## ПОРЯДКОВЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ПАРТИТУР

### ХОРЫ С СОЛИСТАМИ

1. Русская народная песня «Зачем тебя я, милый мой, узнала», гармонизация А. Новикова, переложение И. Полтавцева	12
2. Чешская народная песня «Яничек», гармонизация Яна Малат, переложение И. Полтавцева	14
3. Русская народная песня «Степь да степь кругом», обр. И. Полтавцева	16
4. Л. Шварц. «Уж как пал туман», переложение И. Полтавцева	18
5. Русская народная песня «Вечерний звон», обр. А. Новикова	20
6. А. Новиков. «Белая береза»	23
7. В. Волков. «Мои вы Жигули!»	26
8. М. Глинка. «Ночь осенняя», переложение А. Сапожникова	28
9. А. Рубинштейн. «Горные вершины», переложение Г. Дмитриевского	30
10. Д. Верди. «Requiem aeternam»	33
11. Э. Григ. «Конечно, я глупец большой»	35
12. Ш. Гуно. «Ночь»	38

### ХОРЫ С ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫМ СОПРОВОЖДЕНИЕМ

13. А. Новиков. «Есть такая партия»	53
14. И. Дунаевский. «Хороша столица наша»	61
15. А. Гречанинов. «Урожай»	64
16. Ц. Кюн. «Заря лениво догорает»	66
17. М. Анцев. «Колокольчики»	68
18. П. Чесноков. «Несжатая полоса»	71
19. М. Моцарт. «Мы сегодня рано встали». Хор из оперы «Свадьба Фигаро»	77
20. П. Чайковский. «На море утушка». Хор из оперы «Опричник»	80
21. Д. Кабалевский. «Песня сборщиц винограда» из оперы «Мастер из Клямки»	84
22. А. Рубинштейн. «Ноченька». Хор из оперы «Демон»	90

23. А. Бородин. «Мужайся, княгиня». Хор из оперы «Князь Игорь»	93
24. М. Заринь. «Ноктюрн» из оратории «Борьба с Чёртовым болотом»	98
25. А. Холминов. «Песня о Ленине»	103
26. В. Сорокин. «Помолчим»	107
27. В. Макаров. «Дума над Волгой» из сюиты «Река-богатырь»	112
28. Русская народная песня «Эй, ухнем», обр. А. Новикова	120
29. Л. Бетховен. «Восхваление природы человеком»	129
30. Г. Гендель. Ход из оратории «Самсон» (фа минор)	131
31. И. Гайдн. Хор из Мессы ре минор	133
32. Г. Гендель. Хор из оратории «Самсон» (фа мажор)	136
33. Л. Бетховен. Хор из Мессы до мажор	141
34. С. Рахманинов. «Огни погашены». Хор из оперы «Алеко»	153
35. М. Мусоргский. Хор из оперы «Хованщина»	158
36. П. Чайковский. Хор пастухов и пастушек из оперы «Пиковая дама»	161
37. Э. Григ. Хор из оперы «Олаф Тригвасон»	166
38. С. Василenco. Хор народа из оперы-кантаты «Сказание о граде великом Китеже»	173
39. С. Танеев. «Слава Афине». Хор из оперы «Орестея»	184

### ХОРОВЫЕ ПАРТИТУРЫ ДЛЯ ЧТЕНИЯ В ВОКАЛЬНЫХ КЛЮЧАХ ДО

40. К. Лядов. «Рано цветик»	201
41. М. Балакирев. «Былина»	203
42. И. С. Бах. Терцет	205
43. Орландо Лассо. Трио	206
44. Дж. Палестрина. «Kyrie eleison»	207
45. Дж. Палестрина. «Гимн»	209
46. Жоскин де Пре. «Et incarnatus»	210
47. И. С. Бах. Хорал	211
48. И. С. Бах. Хорал	212
49. И. С. Бах. Хорал	213
50. И. С. Бах. Хорал	213
51. Н. Иомелли. «Requiem aeternam»	214

# АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ПАРТИТУР

1. «Белая береза». Муз. А. Новикова . . . . .	23	26. «Песня сборщиц винограда». Хор из оперы «Мастер	
2. «Былина», переложение М. Балакирева . . . . .	203	из Кляси». Муз. Д. Кабалецкого . . . . .	84
3. «Вечерний звон». Русская народная песня, обр.		27. «Помолчим». Муз. В. Сорокина . . . . .	107
А. Новикова . . . . .	20	28. «Рано цветик». Муз. К. Лядова . . . . .	201
4. «Восхваление природы человеком». Муз. Л. Бетховена	129	29. «Requiem aeternam». Муз. Д. Верди . . . . .	33
5. «Гимн». Муз. Дж. Палестрины . . . . .	209	30. «Requiem aeternam». Муз. Н. Йомелли . . . . .	214
6. «Горные вершины». Муз. А. Рубинштейна, переложение		31. «Слава Афине». Хор из оперы «Орестея». Муз.	
Г. Дмитриевского . . . . .	30	С. Танеева . . . . .	184
7. «Дума над Волгой». Хор из сюиты «Река-богатырь».		32. «Степь да степь кругом». Русская народная песня,	
Муз. В. Макарова . . . . .	112	обр. И. Полтавцева . . . . .	16
8. «Есть такая партия». Муз. А. Новикова . . . . .	58	33. Терцет. Муз. И. С. Баха . . . . .	205
9. «Et incarnatus». Муз. Жоскина де Пре . . . . .	210	34. Триво. Муз. Орландо Лассо . . . . .	206
10. «Заря лениво догорает». Муз. Ц. Кюн . . . . .	66	35. «Уж как пал туман». Муз. Л. Шварца, переложение	
11. «Зачем тебя я, милый мой, узнала». Русская народная		И. Полтавцева . . . . .	18
песня, гармонизация А. Новикова, переложение		36. «Урожай». Муз. А. Гречанинова . . . . .	64
И. Полтавцева . . . . .	12	37. Хор из Мессы ре минор. Муз. И. Гайдна . . . . .	133
12. «Колокольчики». Муз. М. Анцева . . . . .	68	38. Хор из Мессы до мажор. Муз. Л. Бетховена . . . . .	144
13. «Конечно, я глупец большой». Муз. Э. Грига . . . . .	35	39. Хор из оперы «Олаф Тригвасон». Муз. Э. Грига . . . . .	166
14. «Kugle eleison». Муз. Дж. Палестрины . . . . .	207	40. Хор из оперы «Хованщина». Муз. М. Мусоргского . . . . .	158
15. «Мои вы Жигули». Муз. В. Волкова . . . . .	26	41. Хор народа из оперы-кантаты «Сказание о граде	
✓ 16. «Мужайся, княгиня». Хор из оперы «Князь Игорь».		великом Китеже». Муз. С. Василенко . . . . .	173
Муз. А. Бородина . . . . .	93	42. Хор из оратории «Самсон» (фа мажор). Муз.	
17. «Мы сегодня рано встали». Хор из оперы «Свадьба		Г. Генделя . . . . .	136
Фигаро». Муз. В. Моцарта . . . . .	77	43. Хор из оратории «Самсон» (фа минор). Муз.	
18. «На море утушка». Хор из оперы «Опричник». Муз.		Г. Генделя . . . . .	131
П. Чайковского . . . . .	80	44. Хор пастухов и пастушек из оперы «Пиковая дама».	
19. «Несжатая полоса». Муз. П. Чеснокова . . . . .	71	Муз. П. Чайковского . . . . .	161
— 20. «Ноктюрн». Хор из оратории «Борьба с Чертовым		45. Хорал. Муз. И. С. Баха . . . . .	211
болотом». Муз. М. Зариня . . . . .	93	46. Хорал. Муз. И. С. Баха . . . . .	212
21. «Ночь». Муз. Ш. Гуно . . . . .	38	47. Хорал. Муз. И. С. Баха . . . . .	213
22. «Ноченька». Хор из оперы «Демон». Муз. А. Ру-		48. Хорал. Муз. И. С. Баха . . . . .	213
бинштейна . . . . .	90	49. «Хороша столица наша». Муз. И. Дунаевского . . . . .	61
23. «Ночь осенняя». Муз. М. Глинки, переложение А. Са-		50. «Эй, ухнем»: Русская народная песня, обр. А. Нови-	
ложникова . . . . .	28	кова . . . . .	120
24. «Огни погашены». Хор из оперы «Алеко». Муз.		51. «Яничек». Чешская народная песня, гармонизация	
С. Рахманинова . . . . .	153	Яна Малат, переложение И. Полтавцева . . . . .	14
25. «Песня о Ленине». Муз. А. Холминова . . . . .	103		

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие ко второму изданию</i> . . . . .	2
Глава восьмая. ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С УЧАСТИЕМ СОЛИСТОВ . . . . .	3
Глава девятая. ЧТЕНИЕ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР С ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫМ СОПРОВОЖДЕНИЕМ . . . . .	44
Глава десятая. ТРАНСПОНИРОВАНИЕ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР . . . . .	192
Глава одиннадцатая. ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР В ВОКАЛЬНЫХ КЛЮЧАХ ДО . . . . .	199
<i>Приложения</i>	
Программные требования и примерные индивидуальные планы по курсу чтения хоровых партитур для учащихся дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ . . . . .	218
Музыкальные термины, наиболее часто встречающиеся в хоровых партитурах . . . . .	221
Порядковый указатель партитур . . . . .	224
Алфавитный указатель партитур . . . . .	225

ПОЛТАВЦЕВ ИВАН ИВАНОВИЧ  
СВЕТОЗАРОВА МАРИЯ ФИЛАРЕТОВНА  
*КУРС ЧТЕНИЯ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР*  
*Часть вторая*

Редактор Н. Беспалова  
Техн. редактор Е. Непомнящая  
Художник П. Серов

Подписано к печати 8/IX 1962 г. А 08932.  
Форм. бум.  $60 \times 90 \frac{1}{8} = 14,25$  бум. л.—28,5  
печ. л.—28,5 уч.-изд. л. Тираж 15 000 экз.  
Зак. 3332. № 29669

Московская типография № 6  
Мосгорсовнархоза