

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального искусства  
Кафедра хорового и вокального искусства

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ А.В.Пекутько

\_\_\_\_\_ 2018 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

\_\_\_\_\_ И.М.Громович

\_\_\_\_\_ 2018 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ЧТЕНИЕ И АНАЛИЗ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР**

*для специальности 1-18 01 01 Народное творчество  
(по направлениям), направления специальности  
1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая музыка),  
специализации 1-18 01 01-01 01 Хоровая музыка академическая*

Составитель:

Е.В.Митюшникова, преподаватель

Рассмотрен и утвержден

на заседании Совета университета 18 декабря 2018 г.

протокол № 4

Составитель:

Митюшникова Е.В. преподаватель кафедры хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рецензенты:

*О.В. Дадюмова*, заведующий кафедрой белорусской музыки учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», доктор искусствоведения, профессор;

*Д.В. Бриткевич*, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры белорусской и мировой художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

*Кафедрой хорового и вокального искусства*  
(протокол от 30.03.2018 г. № 8)

*Советом факультета музыкального искусства*  
(протокол от 29.11.2018 г. № 3)

## СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	5
2.1 План развернутого анализа хоровой партитуры.....	5
2.2 План краткого анализа хоровой партитуры по разделам.....	9
2.3 Темповые обозначения.....	10
2.4 Музыкальная терминология.....	12
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
3.1 Методические рекомендации по работе с хоровыми партитурами....	17
3.2 Примерный учебный репертуар.....	21
3.3 Пример развёрнутой аннотации хоровой партитуры.....	25
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	
4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студента .....	64
4.2 Основные средства диагностики .....	65
4.3 Перечень теоретических вопросов для зачёта (экзамена) .....	65
4.4 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов.....	66
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	
5.1 Учебно-методическая карта.....	69
5.2 Учебная программа .....	70
5.3 Список основной литературы.....	83
5.4 Список дополнительной литературы.....	84

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс отражает содержание учебной программы по специальности для специальности 1 – 18 01 -1 Народное творчество специализации 1 – 18 01 01 – 01 01 Хоровая музыка академическая.

Изучение дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур» занимает важное место в подготовке руководителей хоровых коллективов. Это один из главных профилирующих предметов, содержание которого отражает аспекты хормейстерской работы: теоретические, методические и практические.

Данная учебная дисциплина позволяет расширить музыкальный и общий культурный кругозор, изучить широкий круг разнообразных хоровых произведений – оригинальных и в переложении, исполняемых хором а cappella и с сопровождением, развить навык чтения «с листа» и транспонирования хоровых партитур, подготовить студентов к самостоятельной работе над произведением, к его всестороннему анализу.

Учебно-методический комплекс включает в себя все, предусмотренные этим видом работы, разделы.

В теоретическом разделе представлен развёрнутый и краткий план анализа хоровой партитуры, темповые обозначения и музыкальная терминология.

Практический раздел включает в себя методические рекомендации по работе с хоровыми партитурами, примеры развёрнутого анализа хоровой партитуры, здесь также предложен примерный учебный репертуар.

В разделе контроля знаний даётся список вопросов для самостоятельного изучения теоретического материала, а также вопросы к экзамену.

В комплекс включены также критерии оценки результатов учебной деятельности студентов и учебная программа по дисциплине.

Завершает учебно-методический комплекс список основной и дополнительной литературы.

## 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1. План развернутого анализа хоровой партитуры

#### 1. Общие сведения о произведении и его авторах

Общие сведения о произведении. Точное и подробное название произведения. Год создания. Авторы музыки и текста. Вид хорового творчества (хор а cappella, хор с сопровождением). Хоровой жанр (хоровая песня, миниатюра, крупная форма, обработка, переложение, часть оратории, кантаты, сюиты, сцена из оперы и др.). Если анализируемое произведение является частью более крупного сочинения, то следует кратко охарактеризовать и остальные его части, чтобы иметь общее представление обо всём цикле (состав исполнителей, количество и название частей, роль хора и др.).

Сведения о жизни и творчестве композитора. Годы жизни. Общая характеристика творчества. Основные произведения. Более подробная характеристика хорового творчества.

Краткие сведения об авторе литературного текста. Годы жизни. Общая характеристика творчества.

#### 2. Литературный текст

Содержание литературного текста, его тема, идея, образы, форма изложения, размер (количество стрóf, куплетов и т.п.).

Содержание текста, использованного композитором с литературным оригиналом; возникшие изменения и их причины. Если использованный текст является фрагментом более крупного произведения (стихотворения, поэмы и др.), необходимо дать общую характеристику всего произведения.

Изложение литературного текста (выписать весь использованный текст).

Взаимосвязь текста и музыки. Степень их соответствия. Воплощение средствами музыки литературных тем и образов. Взаимосвязь строения текста и формы хорового произведения.

### **3. Музыкально-выразительные средства**

Определение формы: одночастная (период), двухчастная, трёхчастная (простая и сложная), куплетная (число куплетов), куплетно-вариационная и др. Особенности использования композитором традиционной музыкальной формы при воплощении своего замысла в данном произведении (размер и число музыкальных предложений и др.).

Разбор музыкально-тематического материала. Характеристика мелодии – темы, её интонации, метроритмические и ладовые особенности. Темп (темпы). Распределение музыкально-тематического материала между хоровыми партиями (а также солирующими голосами и инструментальным сопровождением).

Ладо-тональные особенности произведения. Определение основной тональности. Характеристика тонального плана (отклонения, модуляции). Ладовые особенности (использование композитором народных диатонических ладов или характерных ладовых оборотов).

Гармонический анализ. Подробный анализ гармонии (аккордики) с общепринятым обозначением функции и названия каждого аккорда, на основании чего даётся характеристика гармонического языка произведения, его особенностей и сложности.

Характеристика фактуры: гармоническая (аккордово-гармоническая, гомофонно-гармоническая), полифоническая (контрастная, имитационная, подголосочная), смешанная. Взаимосвязь фактуры с содержанием произведения и выразительными средствами хора.

#### **4. Хоровая фактура**

Состав хора (однородный, смешанный, число голосов – партий). Диапазоны партий и всего хора. Тесситурные условия. Степень вокальной загрузки отдельных партий.

Тесситурное и динамическое соотношение между партиями (хоровой ансамбль). Роль различных партий в произведении (исполнение основного мелодического материала, подголосков, аккомпанемента и др.).

Использование специфических тембровых качеств хора и его партий.

Особенности интонирования (хоровой строй). Выявление на основе ладо-гармонического анализа наиболее сложных в интонационном отношении моментов с учётом закономерностей мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального) строя. Способы преодоления интонационных трудностей.

Дикция. Вокальность литературного текста и особенности его произношения (орфоэпия). Особенности подтекстовки. Бестекстовое пение (с «закрытым ртом» и др.).

Приёмы хорового изложения (tutti, использование неполного состава, хоровых групп, «чистых тембров», divisi, сопоставление, обособление, постепенное включение, дублирование хоровых групп или партий, перекрещивание, окружение партий, колористические приёмы).

Установление других вокально-хоровых особенностей произведения: специфика певческого дыхания (по фразам, цепное); характер звука («светлый», «тёмный» и др.); приёмы звуковедения.

Определение количественного состава хора, необходимого для исполнения данного произведения (большой, малый, средний), и его квалификация (профессиональный, опытный самодеятельный, начинающий).

## **5. Исполнительский план**

Разработка исполнительского плана на основе раскрытия содержания произведения и исходя из литературного, музыкального и хорового анализа.

Общий характер произведения и его частей. Темповый план (точный перевод и объяснение всех темповых обозначений). Метроритмические указания.

Агогика. Динамика. Артикуляция.

Выявление специфических исполнительских трудностей в связи с особенностями жанра и формы произведения (хоровая миниатюра, крупная вокально-инструментальная форма, куплетность, репризность и др.). Определение характерного для данного произведения основного исполнительского принципа (цельность, непрерывность развития, эпизодичность, детализация, периодичность и др.).

Фразировка. Связь музыкальной и литературной фразы. Определение общей и частных динамических и смысловых кульминаций.

Приёмы дирижирования. Темпо-метро-ритмические особенности. Дирижёрская схема. Показы вступлений, дыханий, снятий. Наличие фермат, дробление долей и т.п. Характер дирижёрского жеста.

Изложение собственного исполнительского замысла (интерпретация произведения) и его конкретная детализация путём отбора и выделения наиболее характерных для данного произведения музыкально-выразительных, вокально-хоровых и дирижёрско-исполнительских средств.

Определение в произведении наиболее важных и трудоёмких моментов, требующих особого внимания в процессе репетиционной работы; методы эффективной работы над ними (сольфеджирование, транспонирование и др.).



## **6. Заключение**

Выявление некоторых стилевых черт творчества композитора в данном произведении (при сравнении с другими его сочинениями. Наличие различных редакций партитуры, причина возникновения и их сравнительный анализ. Сравнение анализируемого произведения с другими произведениями, написанными на тот же текст или посвящёнными той же теме.

Собственное отношение к изучаемому произведению. Впечатление от его прослушивания в концерте, по радио, в грамзаписи. Сравнение различных исполнительских интерпретаций.

Определение значения произведения в наши дни, с позиций современного музыкально-хорового искусства.

### **2.2. План краткого анализа хоровой партитуры по разделам:**

#### *Общий анализ произведения.*

Характеристика хорового творчества композитора. Сведения об авторе текста, идейное содержание, художественный образ сочинения. Определение роли произведения как части целого в сочинении крупной формы (опера, кантата, оратория).

#### *Музыкально-теоретический анализ*

Форма хорового произведения. Основной музыкально-теоретический материал. Темп, агогика, размер. Ладотональный план. Фактура изложения. Особенности гармонического языка, ритмические особенности, динамика. Определение роли аккомпанемента в произведении с сопровождением и распределение музыкально-тематического материала между партиями.

#### *Вокально-хоровой анализ*

Тип и вид хора, диапазоны хоровых партий и всего хора, тесситурные условия, характер звуковедения, особенности мелодического движения

голосов. Трудности исполнения (интонационные, ритмические, ансамблевые).

#### *Исполнительский план*

Соответствие музыкально-выразительных средств музыкально-художественному образу. Единство музыки и литературного текста. Выявление специфических исполнительских трудностей в связи с особенностью жанра и формы произведения. Технические приёмы дирижирования, дирижёрская схема, характер жеста, показы вступлений, дыхания, снятий. Наличие фермат. Изложение собственного исполнительского замысла. Определение в произведении наиболее важных и трудоёмких моментов, способы их преодоления.

#### *Особенности исполнения партитуры на фортепиано*

Авторские указания (музыкальные термины, условные обозначения). Значение аппликатуры, определённые аппликатурные приёмы, распределение педали.

### **2.3. Темповые обозначения**

**Метроном** - (греч. metron – мера, nomos – закон) прибор для установления точного темпа исполнения музыкального произведения. Прибор был создан в конце XVII века. Современный метроном был усовершенствован венским мастером И.Н. Мельцелем (патент 1816г.). В нотах темп обозначается буквами М.М., нотным знаком (ритмической единицей, соответствующей каждому удару) и цифрой, определяющей число ритмических единиц в минуту.

#### **Медленные темпы М.М. (метроном от 40-60 ударов в минуту)**

**Largo** (лярго) - широко

**Lento** (ленто) - протяжно, медленно

**Adagio** (адажио) - медленно

**Grave** (гравэ) – тяжело

### Умеренные темпы (метроном от 60-100)

**Andante** (андантэ) - не спеша (шагом)

**Andantino** (андантино) - подвижнее, чем Andante

**Moderato** (модэрато) - умеренно

**Sostenuto** (состэнуто) - сдержанно

**Comodo** (комодо) - удобно

**Allegretto** (аллегрэтто) – оживлённо

### Быстрые темпы (метроном от 100 - 200)

**Allegro** (аллегро) - скоро, весело

**Vivo** (виво) - живо

**Presto** (прэсто) - быстро

**Animato** (анимато) - воодушевлённо

**Prestissimo** (прэстиссимо) – очень быстро

Для уточнения характера движения при отклонении от его основных темпов применяются некоторые дополнительные обозначения:

**molto** (мольто) - очень

**assai** (ассаи) - весьма

**con moto** (кон мотто) - с движением, подвижно

**non troppo** (нон троппо) - не слишком

**non tanto** (нон танто) - не столь

**sempre** (сэмпрэ) - всё время, постоянно

**meno mosso** (мэно моссо) - менее подвижно

**piu mosso** (пиу моссо) - более подвижно

Для большей выразительности при исполнении музыкального произведения применяются постепенные ускорения или замедления общего движения.

Для замедления:

**ritenuto** (ритэнуто) – постепенно снижая темп

**ritardando** (ритардандо) - запаздывая

**allargando** (алляргандо) - расширяя

**rallentando** (раллентандо) - замедляя

**tardando** (тардандо) – опаздывая, задерживая

Для ускорения:

**accelerando** (аччелерандо) - ускоряя

**animando** (анимандо) – воодушевляя (ускоряя)

**stringendo** (стринжэндо) - ускоряя

**stretto** (стрэтто) - сжимая

**affrettando** (аффретандо) – торопясь, ускоряя

Следует также различать такие обозначения как:

**animato** – воодушевлённо, т.е. исполнение в постоянном темпе и **animando** – ускоряя, связанное с темповым изменением.

**a tempo** (а тэмпо) – в темпе

**tempo primo** (тэмпо примо) – первоначальный темп

**listesso tempo** (листэссо тэмпо) – тот же темп

#### 2.4. Музыкальная терминология

**accelerando** (ит. аччелерандо) - ускоряя

**agitato** (ит. аджитато) – возбуждённо, взволнованно

**accento** (ит. ачченто) – акцент, ударение

**a cappella** (ит. а капэлла) – пение без сопровождения

**ad libitum** (ит. ад либитум) – по желанию

**adagio** (ит. адажио) – медленно, спокойно

**allargando** (ит. алляргандо) – расширяя, замедляя

**alla breve** (ит. аля брэвэ) – коротко, ускоряя движение; исполнение произведения, написанного в четырёх-четвертном размере, на «два»

**allegretto** (ит. аллегретто) – менее живо, чем **allegro**

**allegro** (ит. аллегро) – весело, живо, быстро

**allegro non troppo** (ит. аллегро нон троппо) – не слишком скоро

**amoroso** (ит. аморозо) – любовно, нежно

**andante** (ит. андантэ) – не спеша, шагом

**andantino** (ит. андантино) – живее, чем **andante**

**animato** (ит. анимато) - воодушевлённо

**ampiamento** (ит. ампиамэнто) – широко, протяжно

**assai** (ит. ассаи) – достаточно, весьма

**animando** (ит. анимандо) – воодушевляясь, более оживлённо

**appassionato** (ит. аппассионато) - страстно

**a tempo** (ит. а тэмпо) - в прежнем темпе

**bel canto, belcanto** (ит. бэльканто) – прекрасное пение

**brio** (ит. брио) – живость, веселость; **con brio** - с огнём

**buffo** (ит. буффо) - комический, смешной

**cantabile** (ит. кантабиле) - певуче

**calando** (ит. каландо) - стихая

**cantare** (ит. кантарэ) – петь

**canzone** (ит. канцонэ) - канцона

**capriccio** (ит. каприччио) – каприз, прихоть

**comodo** (ит. коmodo) – удобно, непринуждённо

**con amore** (ит. кон аморэ) – с любовью

**con moto** (ит. кон мото) – с движением

**da capo (d.c.)** (ит. да капо) - сначала

**deciso** (ит. дэчизо) – решительно, смело

**divisi (div.)** (ит. дивизи) – разделение голосов хора на две и более партии

**dolce** (ит. дольче) - нежно

**doloroso** (ит. долорозо) – печально, скорбно

**energico** (ит. энерджико) - энергично

**eroico** (ит. эроико) - героический

**espirando** (ит. эспирандо) - замирая

**espressivo** (ит. эспрэссиво) - выразительно

**festoso** (ит. фэстозо) - празднично

**free** (англ. фри) - свободно

**funebre** (ит. фунэбрэ) – траурный, похоронный

**flebile** (ит. флебиле) – жалобно, печально

**feroce** (ит. ферочче) – свирепо, неистово

**frivolo** (ит. фривооло) - легкомысленно, фривольно

**funesto** (ит. фунэсто) - мрачно, скорбно

**furioso** (ит. фуриозо) - яростно

**generoso** (ит. генерозо) - благородно

**grave** (ит. гравэ) – тяжело, увесисто

**grandioso** (ит. грандиозо) – величественно, возвышенно

**grazioso** (ит. грациозо) – грациозно, изящно

**glissando** (ит. глоссандо) – скользя (приём игры или пения)

**lacrimoso** (ит. лакримозо) - слёзно

**lamento** (ит. ламэнто) – плач, жалоба

**largo** (ит. лярго) – широко, очень медленно

**largamente** (ит. ляргамэнтэ) – широко, протяжно

**largetto** (ит. ляргетто) – несколько скорее, чем largo

**legato** (ит. легато) - связно

**leggiero** (ит. леджьеро) - легко

**lento** (ит. ленто) – медленно, неторопливо

**lunga** (ит. лунга) – длинная, долгая (фермата, пауза)

**lesto** (ит. лесто) – живо, бегло

**lugubre** (ит. люгубрэ) – мрачно, траурно  
**lontano** (ит. лонтано) – отдалённо, далеко  
**maestoso** (ит. маэстозо) – торжественно, величественно  
**marcato** (ит. маркато) - подчёркнуто  
**marziale** (ит. марчиале) - маршеобразно  
**mesto** (ит. мэсто) – печальный, грустный  
**mezza voce** (ит. мэцца воче) - вполголоса  
**misterioso** (ит. мистэриозо) - таинственно  
**moderato** (ит. модэрато) - умеренно  
**molto** (ит. мольто) – весьма, очень  
**morendo** (ит. морэндо) – замирая, ослабляя звук  
**moto** (ит. мотто) - движение, ход; **con moto** – с движением, ускорить темп  
**mosso** (ит. моосо) - оживлённо  
**nobile** (ит. нобиле) - благородно  
**non** (ит. нон) – не, нет; **non legato** – не связно  
**ostinato** (ит. остинато) – упрямый, упорный  
**parlando** (ит. парландо) - говорком  
**patetico** (ит. патэтико) –патетично, волнующе  
**perdendosi** (ит. пэрдэндози) - замирая  
**pesante** (ит. пэзантэ) – тяжело, грузно  
**piu** (ит. пиу) – более; **piu mosso** – более подвижно  
**poco a poco** (ит. поко а поко) – мало по малу, постепенно  
**presto** (ит. прэсто) - быстро  
**prima, primo** (ит. прима) – первая; **Tempo I** – первоначальный темп  
**rallentando (rall.)** (ит. раллентандо) - замедляя  
**risoluto** (ит. ризолото) - решительно  
**ritardando** (ит. ритардандо) – задерживая, запаздывая  
**ritenuto (rit.)** (ит. ритэнуто) – постепенно замедляя  
**rubato** (ит. рубато) – свободно в отношении темпа  
**rustic** (ит. рустик) – просто, по-народному

**scherzo** (ит. скерцо) – скерцо, буквально шутка

**sforzando (sf)** (ит. сфорцандо) внезапное, резкое динамическое усиление

**simile** (ит. симиле) – так же

**smorzando** (ит. сморцандо) – замирая, угасая

**sostenuto** (ит. состэнудо) - сдержанно

**staccato** (ит. стаккато) - отрывисто

**stretto** (ит. стрэтто) - сжато

**stringendo** (ит. стринжэндо) – сжимая, ускоряя темп

**subito** (ит. субито) – внезапно; (*sf* – *внезапно громко*, *sp* – *резко тихо*)

**tenuto** (ten.) (ит. тэнудо) – точно выдержанно по длительности и силе

**tranquillo** (ит. транквилло) – спокойно, безмятежно

**troppo** (ит. троппо) - слишком

**tutti** (ит. тутти) - все

**vivo** (ит. виво) – живо, быстро

**vivacissimo** (ит. вивачиссимо) – в высшей степени быстро.



### **3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

#### **3.1. Методические рекомендации по работе с хоровыми партитурами**

Занятия по чтению хоровых партитур требуют от преподавателя тщательного анализа уровня музыкальной подготовки каждого студента и учёта навыков его владения фортепиано. Прежде чем играть хоровую партитуру на инструменте, необходимо внимательно прочесть литературный текст и обдумать его содержание, стараясь проследить за тем, какие средства музыкальной выразительности использовал композитор. Следует также сделать точный перевод всех музыкальных терминов, используемых в произведении и определить темп по метроному Мельцеля. После подготовительной работы можно переходить к проигрыванию произведения.

В хоровой музыке основным способом звуковедения является легато. Особенно трудно воспроизводить этот штрих при игре на фортепиано нескольких голосов. Поэтому начинать работу над освоением легато следует с простых по фактуре партитур умеренного и медленного темпа, и лишь по мере овладения этим штрихом брать для игры более сложные партитуры.

Одним из важных моментов в игре хоровой партитуры является распределение фактурного материала между руками. В произведениях для однородного состава верхние голоса исполняются правой рукой, а нижние – левой. В хоровых партитурах, написанных для смешанного состава, женские голоса исполняются правой рукой, мужские – левой.

В тесной связи с навыком игры легато находится вопрос аппликатуры. Умение правильно подобрать аппликатуру облегчает техническую сторону игры партитуры на фортепиано и влияет на качество исполнения. Имеется в виду: удобство распределения пальцев; владение приёмами «подкладывания» и «подмены» пальцев; умение играть, не глядя на клавиатуру и др. При работе над навыком распределения фактурного материала между руками полезно в наиболее трудных местах партитуры проводить линию «раздела

рук» с тем, чтобы нотный материал находящийся выше линии, исполнялся правой рукой, ниже – левой, а в наиболее сложных местах партитуры проставить пальцы.

Вот как описывает игру на инструменте известный советский хормейстер К.А.Ольхов: «Пальцы, играя хоровые голоса, должны как бы «произносить» слова хора, придавать этому «произношению» ту выразительность и окраску, которые зависят от художественного образа произведения и от особенностей данного хорового звучания. Продуманная и выразительная фразировка при игре на фортепиано поможет в дальнейшем и нахождению нужных жестов в дирижировании».

Вначале партитуру следует играть в среднем темпе и лишь постепенно переходить к авторскому. Изменения динамических оттенков при игре должны быть обязательно выполнены.

Определяющим моментом является максимальное приближение звучания инструмента к хоровому звучанию (характер звуковедения, моменты дыхания, сила и окраска звучания хоровых партий в связи с их тесситурными условиями, ясная мелодическая очерченность каждого хорового голоса). Студент должен уметь выразительно и грамотно сыграть и каждую отдельную хоровую партию, ощущая степень вокального наполнения, характер мелодического скачка и фиксировать это в ощущении пальцев.

Исполняя партитуру гармонического склада необходимо стремиться к равнозначности звучания всех голосов. В произведениях гомофонно-гармонического склада необходимо выделять мелодический голос над аккомпанирующими голосами.

Перекрещивание голосов, встречающееся в хоровых произведениях, затрудняет их исполнение, особенно в партитурах для смешанного хора с солирующими голосами. В этом случае целесообразно партию солиста передать из одной руки в другую. В случае перекрещивания хоровых партий голос, звучащий выше, исполнять правой рукой, а звучащий ниже – левой.

Определённую сложность представляет исполнение хоровых партитур полифонического склада в связи с тем, что при самостоятельности всех голосов необходимо ярко и выразительно исполнять тему. Разновременность вступлений в полифонической партитуре требует особой определённости и точности.

Большую роль играет сопоставление хоровых тембров, так как умение слышать и передавать в игре тембр того или иного голоса партитуры приближает к реальному звучанию хора.

При исполнении хоровых произведений с сопровождением необходимо определить роль хора и сопровождения. Если основной тематический материал изложен в хоровой части партитуры, то значение хора является первостепенным. В тех случаях, когда тематический материал звучит в сопровождении, ему отводится ведущая роль, а хор только дополняет основной музыкальный материал. В тех же случаях, когда сопровождение дублирует хоровую часть произведения – они равнозначны.

При исполнении партитур многоголосного склада с широким расположением голосов допускаются некоторые упрощения. Один из дублирующих голосов может «опускаться», оставляя голос, ведущий мелодическую линию. В некоторых случаях допускается перенесение голосов на октаву, снятие одного из голосов (октавистов).

При игре многоголосных партитур, в которых басовая партия расположена с большим интервальным «отрывом» от остальных голосов, можно использовать педаль. Первоначально в аккорде берётся басовый голос на педали, затем быстро подхватываются остальные голоса. Использование педали возможно при повторении одного и того же аккорда, при скачкообразном движении мелодии. Однако педалью следует пользоваться крайне осторожно.

Студент должен уметь петь каждый голос изучаемой партитуры в нужной тесситуре со словами при одновременной игре на фортепиано остальных голосов. Особое внимание необходимо обращать на правильную

певческую установку, звукообразование, владение певческим дыханием, правильным формированием гласных и согласных. При пении хоровых партий обязательно соблюдение цезур, нюансировки, фразировки. Умение хорошо исполнять любую хоровую партию даёт возможность почувствовать выразительность каждой из них, выявить интонационные, ритмические и дикционные трудности. Певческая подготовка – важнейший раздел в обучении руководителя хора, так как вокальное воспитание – основа всей методики работы с хором. Студент должен также уметь в процессе исполнения партитуры переходить по заданию преподавателя с одного голоса на другой.

С первых же уроков студент учится навыку чтения с листа. Вначале для чтения с листа предлагаются несложные партитуры, постепенно увеличивая степень сложности произведений. Работая над чтением с листа, студент должен стремиться играть партитуру без остановок, успевать читать её и по горизонтали, и по вертикали, меньше смотреть на клавиатуру. Зачастую успешное чтение с листа зависит не только от степени владения инструментом, но и, в ещё большей степени, от навыка ориентироваться в новом произведении. Прежде чем играть, студент должен определить тональность произведения, состав хора, размер, темп, динамику, случайные знаки, характер ритмического движения, границы фраз, цезуры. На начальном этапе партитуру следует играть в медленном темпе, чтение глазами должно чуть опережать исполнение руками. Хороших результатов можно добиться только при ежедневной систематической работе. Занятия по чтению с листа необходимо проводить на каждом уроке.

В связи с тем, что в практике работы с хором дирижёру нередко приходится исполнять хоровые произведения не в той тональности, в которой они написаны, в курсе чтения хоровых партитур необходимо большое внимание уделять выработке навыка транспонирования. Работу над этим навыком целесообразно начинать с перенесения звучания на увеличенную приму вверх или вниз (из бемольных тональностей в сторону

повышения, а из дизных – в сторону понижения). Этот переход является наиболее простым, так как осуществляется путём мысленной перемены ключевых знаков. Дальнейшая работа по транспонированию должна включать выработку навыка перенесения звучания партитуры на секунду вверх и вниз, а также на другие интервалы в зависимости от практической необходимости.

Транспонирование не должно быть механическим перенесением голосов партитуры на ту или иную ступень вверх или вниз. При транспонировании партитуры необходимо хорошо знать оригинал, характер голосоведения, ладотональный план. Навык транспонирования, как и чтение с листа преобразуется путём долгой и целенаправленной работы.

При транспонировании особую сложность представляют случайные знаки. Для преодоления этой трудности необходимо представлять себе соотношение функций аккордов в оригинальной и новой тональностях.

В курсе «Чтение и анализ хоровых партитур» проводится анализ изучаемых произведений как устно, так и письменно. Анализируется не только музыкально-теоретическая сторона произведения, но и вокально-хоровые особенности, средства художественной выразительности, идейно-драматургическая концепция, помогающая выявить музыкально-художественный образ произведения. При анализе необходимо пользоваться различного рода справочным материалом, соответствующими пособиями по музыкально-теоретическим дисциплинам.

### **3.2. Примерный учебный репертуар**

*Произведения для однородного состава a cappella (двухстрочные)*

*Абт Ф. Весной. Ласточка.*

*Алябьев А. Песня о молодом кузнеце.*

*Анцев М. Ландыш. Соловьем залетным (обр.).*

*Багатыроў А. Хор солдат з оперы “Надежда Дурава”.*

*Бортнянский Д. Славу поем.*

*Дарзинь Э. Пусть бури вой...*

Даргомыжский А. На севере диком. Из цикла «Петербургские серенады».  
 Кулыгин А. Не ясен сокол.  
 Кюи Ц. Гроза. Задремали волны.  
 Мендельсон Ф. Весна.  
 Мурашка Л. Напілося сонца.  
 Новак В. Гусары (обр.).  
 Парцхаладзе М. Море спит.  
 Подгайц Е. Роза. Младенцу.  
 Паплаўскі К. Салавейка, пташачка маленька (апр.).  
 Ребиков В. В воздухе птичка поет.  
 Реутовіч Я. Купалінка (апр.). Рэчанька (апр.).  
 Рашчынскі А. Была ў матулі адна дачушка (апр.).  
 Семяняка Ю. Зямля з блакітнымі вачамі.  
 Сакалоўскі Н. Ой, ляцелі гусі (апр.).  
 Сімаковіч Л. Вясна-выкліканка (апр.).  
 Стеценко К. Заповіт.  
 Соколов В. Лен зеленой (обр.).  
 Славкин М. Лицо вечера. Музыкальное упражнение.  
 Сорг Т. Ave Maria. Agnus Dei.  
 Танеев С. Серенада.  
 Удовицкий В. Вечер года. Первый лист.  
 Юрьян А. Вей, ветерок (обр.).

*Произведения для смешанного состава a cappella (двухстрочные)*

Багатыроў А. Беларускія сыны.  
 Брамс И. В ночной тиши.  
 Бетховен Л. Весенний призыв.  
 Бойко Р. Кукушка. Весна.  
 Людич М. Лесное озеро.  
 Мендельсон Ф. Лес.  
 Туранкоў А. Туча. Ручай. Падвей.

*Произведения для однородного состава a cappella (трёхстрочные)*

Багатыроў А. Там, за садамі (апр.). А сённяя ў нас малёнка.  
 Бортнянский Д. Вечер.  
 Брамс И. Канон.  
 Бадинге Х. Kugle eleison.  
 Даргомыжский А. На севере диком (3-строчный вариант). Что смолкнул веселия глас?  
 Кодай З. Ночью в горах.  
 Карызна У. Даўно ў той хаце не была (апр. М.Дрынеўскага).  
 Кулыгин А. А я по лугу.  
 Кюи Ц. Всюду снег.  
 Клеванец А. А ты, вясна (апр.).  
 Літвін М. Ніцыя вербы.  
 Наско Э. Ты знаешь край.  
 Парцхаладзе М. Родина моя.  
 Семяняка Ю. Вы чулі, як плачуць дрэвы.  
 Сімаковіч Л. Вяснянка.  
 Танеев И. Вечерняя песня.  
 Удовицкий В. Зима.  
 Флярковский А. Зимний вечер.

Чайковский П. Вечер.  
Шуберт Ф. Любовь.  
Эрнесакс Г. За липой солнце скрылось.

*Произведения с сопровождением (однострочные)*

Бетховен Л. Восхваление природы человеком. Походная песня.  
Григ Э. С добрым утром.  
Гречанинов А. Сеяли девушки яровой хмель (обр.).  
Мусоргский М. Поздно вечером сидела (хор из оперы «Хованщина»).  
Мурадели В. Бухенвальдский набат.  
Фрадкин М. Песня о Днепре.

*Произведения для однородного состава a cappella с солистом  
(двухстрочные)*

Наско Э. Не спяваў у гаі салавейка.  
Попов В. Кадэ Руссель (обр.).  
Хвашчынскі С. Калыханка.

*Произведения для смешанного состава a cappella  
(трёх-, четырёхстрочные)*

Гайваронскі М. Ой, гукнула сыраежка (апр.).  
Карызна У. Вечар.  
Сапожнікаў А. Там, каля млына (апр.).  
Свешников А. Санта-Лючия (обр.).  
Паплаўскі К. Дубочак зялёненькі (апр.).  
Турьшаў А. Зімой у лесе.  
Шуман Р. Ночная тишина.  
Юрьян А. Морю нужен тонкий невод (обр.).

*Произведения для однородного состава a cappella  
(четырёхстрочные)*

Васючкоў М. Як выведу луку (апр.).  
Кадомцев И. Кукушка.  
Кюи Ц. Тихой ночью.  
Літвін М. Ружовы бусел.  
Луковски Р. Pater noster.  
Мусоргский М. У ворот, ворот батюшкиных (обр.).  
Ращынскі А. Туман, туман, матушка (апр.). Ой, там на гарэ (апр.).  
Купалёнка. Брацетка і сястрыца.  
Свидер Ю. Kyrie eleison. Sanctus.  
Чайковский П. Без поры да без времени.

*Произведения с сопровождением для однородного состава  
(двухстрочные)*

Безенсон А. Краплівы дожджык. Гімн музыцы.  
Григ Э. Заход соннца.  
Гречанинов А. Урожай.  
Даргомыжский А. Любо нам. Хор из оперы «Русалка».  
Кюи Ц. Заря лениво догорает.  
Локтев В. Каринтия (обр.).

*Мысливечек И.* Ноктюрн.  
*Моцарт В.* Мы поем веселья песни. Хор из оперы «Похищение из сераля».  
 Мы сегодня рано встали. Хор из оперы «Свадьба Фигаро».  
*Рубинштейн А.* Горные вершины. Ноченька. Хор из оперы «Демон».  
*Сен-Санс К.* Весна нам с тобой приносит цветы. Хор из оперы «Самсон и Далила».  
*Чесноков П.* Солнце, солнце встает. Катит весна. Несжатая полоса.

*Произведения с сопровождением для солиста  
и однородного хора (двухстрочные)*

*Бойко Р.* Черемуха душистая.  
*Бриттен Б.* Колыбельная.

*Произведения для смешанного состава а cappella  
(четырёхстрочные)*

*Алоўнікаў У.* На Палессі гоман, гоман.  
*Бородин А.* Хор поселян из оперы «Князь Игорь».  
*Зенфл Л.* Мой лес паблек.  
*Карызна У.* Таемнасць цішыні.  
*Лассо О.* Люблю тебя.  
*Обрехт Я.* Моя голубка.  
*Паплаўскі К.* Дубочак зялёненькі.  
*Семяняка Ю.* Хатынскія званы.  
*Сімаковіч Л.* Калядная (апр.).  
*Салманов В.* Лев в железной клетке.  
*Сахновский Ю.* Ковыль.  
*Турьшаў А.* Зімой у лесе. Не будзіце матулі.

*Произведения с сопровождением для смешанного состава  
(двух-, трёх-, четырёхстрочные)*

*Багатыроў А.* Зашумела сасонка. Хор з кантаты «Беларускія песні».  
*Бородин А.* Солнцу красному слава. Хор из оперы «Князь Игорь».  
*Бах И.* Будь со мной. Фрагмент хора № 1 из Кантаты № 6.  
*Гречанинов А.* Воин, воин-воробей. Хор из оперы «Добрыня Никитич».  
*Даргомыжский А.* Заздравный хор из оперы «Русалка».  
*Мусоргский М.* Сцена в Стрелецкой слободе из оперы «Хованщина».  
*Римский-Корсаков Н.* А мы просо сеяли. Хор из оперы «Снегурочка».  
 Слаще меду ласковое слово. Хор из оперы «Царская невеста».  
*Флярковский А.* Ave Maria.

*Произведения для солиста и смешанного хора а cappella  
(четырёхстрочные)*

*Александров А.* Во поле березонька (обр.).  
*Галкоўскі К.* Дуда (апр.).



*Полтавцев И.* Что затуманилась, зоренька ясная (обр.).

*Семянка Ю.* Ой, не шумі ты, гаю (апр.).

*Салманов В.* «Куда» из хорового цикла «Восьмистишья».

*Туранкоў А.* Прыйдзі, мой любы.

#### *Для транспонирования*

*Мендельсон Ф.* Весна.

*Ребиков В.* Травка зеленеет. Люблю грозу.

*Танеев С.* Венеция ночью.

*Шуберт Ф.* Липа.

*Кюи Ц.* Весеннее утро.

*Сибелиус Я.* Финляндия.

*Мендельсон Ф.* Лес.

*Шуман Р.* Доброй ночи.

### **3.3. Пример развёрнутой аннотации хоровой партитуры:**

Данная аннотация посвящена анализу хоровой партитуры Георгия Свиридова «Молотьба» из «Поэмы памяти Сергея Есенина».

Для полноценного определения творчества Свиридова следует совершить историко – стилевой обзор эпохи, когда творил композитор, т. е. XX век, а также ознакомиться с различными этапами его жизненного и творческого пути.

Так как хоровое искусство имеет за собой текстовую основу, в данном случае поэзию конца XIX начала XX веков (С. Есенин), нам так же следует уделить большое внимание творчеству автора литературного текста.

Основная часть работы будет посвящена непосредственно анализу музыкального номера «Молотьба», который включает в себя музыкально – теоретический анализ (общая форма партитуры, ее гармонические особенности, приемы письма композитора, тональный план).

Следующий раздел - вокально–хоровой анализ, в котором необходимо определить специфические хоровые и исполнительские особенности, нюансировку, мелодическое движение, тесситуру и диапазон.

#### **Общие сведения о произведении и его авторах**

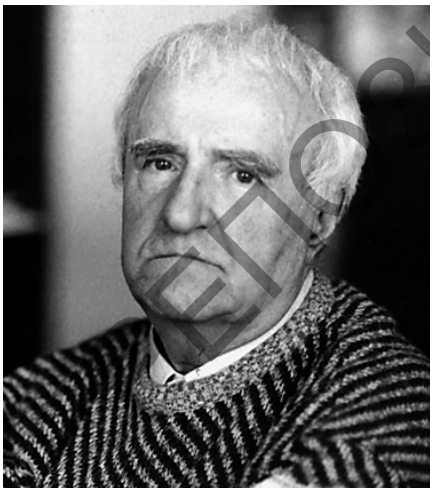
*...В ...бурные времена возникают особо гармоничные художественные*

*натуры, воплощающие в себе высшее устремление человека, устремление к внутренней гармонии человеческой личности в противовес хаосу мира...*

*Эта гармония внутреннего мира соединена с пониманием и ощущением трагичности жизни, но в то же время является преодолением этого трагизма. Стремление к внутренней гармонии, сознание высокого предназначения человека - вот что сейчас особенно звучит для меня в Пушкине.*

Г. Свиридов

Духовная близость между композитором и поэтом не случайна. Искусство Свиридова также отличается редкой внутренней гармонией, страстной устремленностью к добру и правде и одновременно ощущением трагизма, происходящего от глубокого понимания величия и драматизма переживаемой эпохи. В самой жизни Свиридова сосуществуют непосредственные связи с народными истоками и с вершинами русской культуры.



**Георгий Свиридов (1915 – 1998)** - ученик Д. Шостаковича, получивший образование в Ленинградской консерватории, замечательный знаток поэзии и живописи, сам обладающий выдающимся поэтическим даром, он родился в маленьком городке Фатеж Курской губернии в семье почтового служащего и учительницы. И отец, и мать Свиридова были местными уроженцами, вышли из крестьян близких к Фатежу деревень. Непосредственное общение с сельской средой, как и пение мальчика в церковном хоре, было естественным и органичным. Именно эти два компонента русской музыкальной культуры - народная песенность и духовное искусство, - жившие с детства в музыкальной памяти ребенка, стали опорой мастера в зрелый период творчества.

Неоднократно композитор возвращался и к поэзии русской деревни (вокальный цикл «У меня отец крестьянин»; кантаты «Курские песни», «Деревянная Русь», «Лапотный мужик»; хоровые сочинения), и к страшным потрясениям революционных лет («1919» - 7 часть «Поэмы памяти Сергея Есенина», сольные песни «Повстречался сын с отцом», «Смерть комиссара»).

Первым произведением был хорошо известный теперь цикл романсов на стихи Пушкина («Подъезжая под Ижоры», «Зимняя дорога», «Роняет лес...», «К няне» и др.) - произведение, прочно стоящее в ряду советской музыкальной классики, открывающее список Свиридовских шедевров. Полная творческая зрелость и независимость пришли на грани 40 и 50-х гг., когда был найден свой жанр вокальной циклической поэмы и осознана своя большая эпическая тема (поэт и родина). За первенцем этого жанра («Страна отцов» на ст. А. Исаакяна) последовали Песни на стихи Роберта Бернса, оратории «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая» (на ст. В. Маяковского - 1959), первое в истории музыки мелодическое освоение стихов Маяковского. Поистине неисчерпаемые мелодические, даже гимнические возможности раскрыл Свиридов в Маяковском.

Только в ранние годы учения и творческого становления Свиридов писал много инструментальной музыки. К концу 30-х - началу 40-х гг. относятся: Симфония; фортепианный Концерт; камерные ансамбли (Квинтет, Трио); 2 сонаты, 2 партиты, Детский альбом для фортепиано.

Но главное в творчестве Свиридова - это вокальная музыка (песни, романсы, вокальные циклы, кантаты, оратории, хоровые произведения). Здесь органично соединились его удивительное чувство стиха, глубина постижения поэзии и богатое мелодическое дарование. Он не только «распел» строки Маяковского, Б. Пастернака (кантата «Снег идет»), прозу Н. Гоголя (хор «Об утраченной юности»), но и музыкально-стилистически обновил современную мелодику. Кроме упоминавшихся авторов он положил на музыку многие строки В. Шекспира, П. Беранже, Н. Некрасова, Ф. Тютчева, Б. Корнилова, А. Прокофьева, А. Твардовского, Ф. Сологуба, В. Хлебникова и др.

В музыке Свиридова духовная мощь и философская глубина поэзии выражаются в мелодиях пронзительной, кристальной ясности, в богатстве оркестровых красок, в оригинальной ладовой структуре. Начиная с «Поэмы памяти Сергея Есенина», композитор использует в своей музыке интонационно-ладовые элементы древнего православного знаменного распева.

Опора на мир старинного духовного искусства русского народа прослеживается в таких хоровых сочинениях, как «Душа грустит о небесах», в хоровых концертах «Памяти А. А. Юрлова» и «Пушкинский венок», в изумительных хоровых полотнах, вошедших в музыку к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (Молитва, Любовь святая, Покаянный стих). Музыка этих произведений чиста и возвышенна, в ней заключен большой этический смысл.

На слова грозного блоковского пророчества Свиридов создал один из своих шедевров «Голос из хора». Блок многократно вдохновлял композитора, написавшего около 40 песен на его стихи: это и сольные миниатюры, и камерный цикл «Петербургские песни», и небольшие кантаты «Грустные песни», «Пять песен о России», и хоровые циклические поэмы «Ночные облака», «Песни безвременья».

Два других поэта, также обладавшие пророческими чертами, занимают центральное место в творчестве Свиридова. Это Пушкин и Есенин. На стихи Пушкина, подчинившего и себя и всю грядущую русскую литературу голосу правды и совести, подвижнически служившего своим искусством народу, у Свиридова кроме отдельных песен и юношеских романсов написаны 10 великолепных хоров «Пушкинского венка», где сквозь гармонию и радость жизни прорывается суровое размышление поэта наедине с вечностью («Зорю бьют»). Есенин - самый близкий и, по всем параметрам, - главный поэт Свиридова (около 50 сольных и хоровых сочинений). Как ни странно, композитор познакомился с его поэзией лишь в 1956 г. Строка «Я - последний поэт деревни» потрясла и сразу стала музыкой, тем ростком, из которого выросла «Поэма памяти Сергея Есенина» - произведение этапное для

Свиридова, для советской музыки и вообще для осознания нашим обществом многих сторон русской жизни тех лет. Есенин, как и другие главные «соавторы» Свиридова, обладал пророческим даром - еще в середине 20-х гг. он прорицал страшную судьбу русской деревни. Мысль поэта прочувствовал и раскрыл в музыке композитор. Среди его есенинских сочинений - волшебные по своей поэтической насыщенности хоры («Душа грустит о небесах», «Вечером синим», «Табун»), кантаты, песни разных жанров вплоть до камерно-вокальной поэмы «Отчалившая Русь». В конце 80-х, завершается работа над новой ораторией на стихи молодого Есенина «Светлый гость».

Важная особенность свиридовского искусства - его «сверхисторичность». Оно - о России в целом, охватывая ее прошлое, настоящее и будущее.

Хоровое искусство Свиридова опирается на такие истоки, как духовные православные песнопения и русский фольклор, оно включает в орбиту своего обобщения интонационный язык революционной песни, марша, ораторских речей - т. е. звуковой материал русского XX века, и на этом фундаменте вырастает новый феномен такой силы и красоты, духовной мощи и проникновенности, который поднимает хоровое искусство на новую ступень. Музыка Свиридова стала классикой советского искусства XX в. Благодаря ее глубине, гармоничности, тесной связи с богатыми традициями русской музыкальной культуры.

Творчество Г.Свиридова издавна славилось родниками народного мелоса, песенного фольклора, вполне естественно и закономерно его особое тяготение к хоровому звучанию. Уже в кантатах и ораториях 50 – 60-х годов хор становится выразителем крупнейших, значительнейших музыкальных замыслов, сокровенных чувств и дум художника.

Хоровая звучность вводится им в драматическое повествование о чрезвычайных по исторической значимости событиях, в которых народ был центральной движущей силой. Как бы от его имени хор выступает в разных образных ипостасях, во многих сочинениях Свиридова он звучит поистине как глас народа. В трактовке хора как голоса масс прослеживается традиция,

восходящая к русской классике XIX века. От Мусоргского идёт стремление разглядеть и запечатлеть в своём искусстве правду народного бытия, правду жизни без прикрас, «как бы она ни была солона» (Мусоргский). Эта неистовая, неиссякаемая жажда художнического правдоискательства роднит двух русских музыкантов прошлого и настоящего, насыщает музыку Свиридова пафосом духовной сопричастности великим и трагическим событиям отечественной истории и придаёт выраженным в ней чувствам эпический масштаб, благодаря чему они обретают всеобщий, надличностный и обобщённый смысл.

Георгий Васильевич Свиридов рано нашел свой путь в искусстве. Романсы на стихи Пушкина он сочинил в 1935 году, когда ему не исполнилось еще двадцати лет. “Зимняя дорога”, “Роняет лес багряный свой убор”, “К няне”, “Предчувствие” и др., — эти романсы, уже тогда определившие многие характерные черты свиридовского мышления, полностью сохраняют и сейчас свою художественную ценность наравне с его более поздними произведениями.

С самого начала мир музыки, связанной со словом, с сюжетом, привлекал его страстно. Способствовало этому его настоящее и глубокое знание живописи, литературы и поэзии, истории, знание русского старинного искусства.

Г.Свиридов словно знает, что талант его предназначен для “простоты” и напоминает своим творчеством старую истину: вновь открытая мелодия будет всегда новой и самой естественной частицей выражения внутреннего мира. Как-то однажды он сказал, что художнику необходимо стремиться к простоте, ибо внутренний мир его всегда сложен. В этой простоте - своя новизна! Но новизна была и в другом.

Музыку Свиридова всегда интересно слушать. Не только потому, что его язык очень ярок мелодически, но в его музыке есть свой настрой, свое движение, естественное дыхание, свое индивидуальное ощущение фразы. Присутствует в ней и особый эмоциональный тон. Самый неискушенный слушатель воспримет красоту музыки Свиридова, а знающий музыкант, несомненно, найдет и оценит в ней новизну лада, открытия в области музыкальной формы или оркестровых звучаний.

Нетрудно уловить в музыке Свиридова настроения созерцания, даже, можно сказать, своеобразного любования тонкостями музыкальной простоты, которая от этого становится и емкой, и впечатляющей. Однако созерцание в его музыке не расслабляющее, а мобилизующее, оно спокойно, но далеко не пассивно. И в этом один из секретов его дарования, его мастерства. Часто музыке Свиридова просто не нужен быстрый темп, и композитор решительно от него отказывается. Интересно проследить, как музыкальный стиль, эстетика Свиридова соприкасаются с творчеством русских поэтов — Есенина, Блока, Маяковского.

Соприкосновение с каждым принесло много открытий. К Есенину он подошел не только как к поэту интимному, камерному, но и прежде всего как к поэту большому.

Музыка Свиридова — малых и больших форм — всегда принимает на себя большие идеи. Для него вообще невозможно творчество вне больших идей. Отношение к искусству, к творчеству как к акту возвышенному, ритуальному делает каждое художественное высказывание Свиридова очень веским, значительным. Он всегда, в любом жанре находит возможность поставить перед собой высокие этические задачи.

### **«Поэма памяти Сергея Есенина»**

В ряду вокально-симфонических произведений Г. В. Свиридова особое место принадлежит «Поэме памяти Сергея Есенина» (1955). К этой вершине стягиваются нити всего творчества композитора. Итог многолетних исканий, «Поэма...» синтезировала оригинальнейшие, удивительные по простоте, обладающие яркой силой воздействия элементы стиля композитора, которые он развивал в последующих сочинениях.

В 1968 году в беседе с корреспондентом одной из ленинградских газет, Свиридов рассказал: «Моим любимым поэтом всегда был Блок. Но однажды — а произошло это в ноябре 1955 года — я встретился в Ленинграде со знакомым поэтом, и он долго читал мне Есенина. И тут есенинские стихи как-то особенно запали мне в душу. Воротясь домой, я долго не мог заснуть, все повторял про себя запомнившуюся строфу. И неожиданно родилась музыка. Просидел я за

фортепиано не вставая, почти пятнадцать часов! Так была написана первая песня на есенинский текст, ставшая потом ключевой в моей «Поэме памяти Сергея Есенина». Остальные песни сочинились за две недели, залпом».

Первоначальный замысел - цикл романсов для голоса и фортепиано, но вскоре композитор понял, что создаваемое сочинение далеко выходит за рамки камерного. Получилась, по существу, оратория для солиста, хора и оркестра, хотя и названная поэмой. Так она и осталась существовать в двух вариантах — симфоническом и фортепианном.

Появление поэмы было особенно важно потому, что она стала как бы окончательной реабилитацией Есенина (1895—1925), долгие годы по существу запрещенного. О нем старались не упоминать, его стихи не входили в школьный курс литературы, его не издавали. Причиной тому был трагический уход из жизни: в счастливой советской стране кончать жизнь самоубийством было преступно. Простили это только Маяковскому — любимому поэту Сталина. Свиридов отобрал девять стихотворений и отрывков разных лет: «Край ты мой заброшенный» (1914), «Поет зима» (1910), «В том краю, где желтая крапива» (1915), «Молотьба» (1916), «Ночь под Ивана Купала» (его композитор разделил на две части, «За рекой горят огни купальные» и «Матушка в купальницу», редакторская дата 1914—1916), фрагмент поэмы «Песнь о великом походе» (1925), названный композитором «Крестьянские ребята», «Я — последний поэт деревни» (1920) и строфы, начиная со строки «Небо — как колокол», из большого стихотворения «Иорданская голубица» (1918).

Ключевой Свиридов считал часть «Я — последний поэт деревни», с которой и начал сочинение. Первое исполнение Поэмы состоялось 31 мая 1956 года в Москве, в зале имени Чайковского. Выступая по радио перед премьерой, композитор сказал: «В этом произведении мне хотелось воссоздать облик самого поэта, драматизм его лирики, свойственную ей страстную любовь к жизни и ту поистине безграничную любовь к народу, которая делает его поэзию всегда волнующей. Именно эти черты творчества замечательного поэта дороги мне. И мне хотелось сказать об этом языке музыки.



Поэма памяти Сергея Есенина — одно из самых значительных сочинений Свиридова. Музыкально-поэтическая идея — судьба народного поэта в неразрывной связи с его Родиной, с потрясениями и переломом в жизни народа, где главный герой приветствует новую эпоху, но не находит в ней места для себя.

10 частей, расположены линейно, по логике развертывания исторических событий при отсутствии конкретного сюжета. Четыре номера — экспозиция — старая Русь, родная природа, мирная жизнь народа. Два — средняя часть, — аналог симфонического адажио, пленительные картины ночи. Последний раздел посвящен приходу новой эры в жизни Руси — оставшиеся четыре части. Кульминация — «1919» — картина Родины, охваченной бурей. Перед ней — лирический центр «Ночь под Ивана Купала». А после кульминации — предсмертная исповедь героя «Я — последний поэт деревни» — лирико-трагедийная кульминация.

Драматургия — широта дыхания, цельность крупных пластов, преобладание статики над динамикой — приближенность к обрядовому действию (замысел композитора). Если есть конфликты/контрасты, то внутренние, как смутная потенциальная угроза.

Внутри этих частей имеется своя группировка номеров, подчеркивающая связь, одних и расчлененность других, конечно, соответственно их образно-смысловому содержанию. Создается она вследствие того, что соседние номера исполняются без перерыва — *attacca*, объединяясь в небольшие разделы: №№ 1—2, 3—4, 5—6; 7—8, 9—10. Таким образом, первая часть содержит три раздела по два номера в каждом, вторая — два.

В разнообразном музыкально-поэтическом содержании цикла доминирующая лирическая тема дана в глубоком сплетении с гражданской, историко-социальной. При этом в музыкальной драматургии «Поэмы» ясно ощутимы две эмоционально-интонационные сферы образов. Одна — лирическая, созерцательного характера, связанная с размышлением, — ею начинается произведение; другая — активная, действенная, полная энергии, размаха, —

впервые отчетливо выявляется в четвертой части «Молотьба» и, развиваясь, ведет к финалу. Контрастность этих образно-эмоциональных сфер подчеркнута ладовой окраской. Для первой из них композитор использует минорные тональности, для второй — мажорные. Первые — преобладают (соль минор, ре минор, фа минор, до минор, до-диез минор, ми-бемоль минор, соль-диез минор). Но тем ярче и сильнее выделяются на их фоне мажорные тональности (соль мажор, ми мажор, ля-бемоль мажор), характерные для второй образно-эмоциональной сферы.

«Поэма» относится к ораториально-кантатному типу музыки. В ней ясно ощутимы связи с русской классической кантатой, особенно в огромном значении лирического элемента, что заставляет вспомнить Рахманинова. Но соотношение исполнительских ресурсов в «Поэме» весьма необычно. Наибольшая роль принадлежит хору. Шесть номеров созданы целиком для хора в сопровождении оркестра. Из четырех, предназначенных для солиста, в трех принимает участие и хор. Только в одном номере цикла («В том краю») отсутствует хоровая партия. При этом весьма значительна также и роль певца-солиста. Функция же оркестра, хотя и важная, все же уступает вокальному элементу. Наибольшее значение имеет оркестр в создании пейзажных («Поет зима») и пейзажно-обрядовых образов («Ночь под Иваном Купала»), а также для создания эмоционально-образного фона в таких частях, как «Молотьба», «1919...», «Крестьянские ребята», «Я — последний поэт деревни...», «Небо — как колокол...». Собственно же оркестровых эпизодов в цикле нет.

И еще одна особенность свойственна этому ораториальному произведению, возникшему из замысла камерного вокального цикла: сближение и органическое сочетание двух разных жанровых пластов — эпического и лирического.



**Сергей Есенин (1895 - 1925)** - пожалуй, это одно из самых известных поэтических имен России XX века. За свои короткие тридцать лет, поэт отразил в своём

творчестве самые драматические и переломные моменты жизни крестьянской России, отчего в его творчестве красной линией проходит своеобразное трагическое мироощущение и в то же время удивительно тонкое видение природы своей необъятной родины. Такую особенность творчества можно объяснить тем, что он родился и жил на стыке двух эпох – уходящей Российской империи и рождения нового государства, нового мира, где старым порядкам и устоям не было места. Революция 1905 года, Первая мировая война, Февральская и Октябрьская революции, тяжёлая гражданская война – все эти события терзали многострадальную страну и её народ, ведя к краху старого мира. Поэт как никто лучше чувствовал трагизм этой ситуации, отразив её в своем творчестве. Однако одно из самых горьких признаний звучит в его стихотворении «Я последний поэт деревни». В этом произведении сквозит глубокая боль от начала гибели того крестьянского быта, чьим певцом он был на протяжении всей своей жизни. Октябрьская революция, сторонником которой он являлся, не принесла в жизнь деревни свободы и процветания, а наоборот, усугубила её положение, сделав крестьян ещё более бесправными, чем в царское время.

Есенин стал последним поэтом, воспевавшим прошлую крестьянскую Россию, которая теперь навсегда осталась в той старой эпохе. У него возникает конфликт с новой советской Россией, где поэт чувствует себя здесь абсолютно чужим. К тому же он не знает, куда ведут страну, а особенно любимую деревню, которую он так боготворил, грядущие события. Таким произведением, где поэт навсегда прощается со своей старой жизнью и сельской Русью, стало стихотворение – «Да! Теперь решено! Без возврата...», где он с горечью пишет что «покинул родные поля» и теперь ему суждено умереть на «московских изогнутых улицах». После поэт уже не обращается в своих произведениях к деревне и крестьянскому быту. А в стихотворениях последних лет его жизни в основном присутствует любовная лирика и удивительное поэтическое воспевание природы, где, правда, присутствует горечь воспоминаний о той прошлой счастливой жизни.

Особым трагизмом пропитаны стихотворения 1925 года, последнего года жизни поэта. Сергей Александрович как будто чувствует свою скорую гибель,

поэтому пишет «Письмо к сестре», где обращается к своей прошлой жизни и уже прощается со своими близкими родственниками, признаваясь, что уже готов уйти навсегда. Но, пожалуй, ярче всего чувство скорой смерти отразилось в стихотворении «До свиданья, друг мой, до свиданья...», где поэт прощается с неизвестным другом и в конце произносит фразу: «В этой жизни умирать не ново, Но и жить, конечно, не новей». 28 декабря 1925 года он умер в Ленинграде, оставив своим уходом шлейф неразрешимых загадок. Он был последним поэтом уходящей эпохи с её крестьянским патриархальным укладом и бережным отношением к природе, которую он обожествлял. А на смену есенинской деревне пришёл новый уклад, которого так боялся поэт, полностью изменивший жизнь крестьян.

## 2. Литературный текст

Первый сборник стихов Есенина назывался «Радуница», в честь весеннего праздника, дня памяти усопших. В этот день люди ходили на кладбище и поминали усопших. Давая такое название сборнику, Есенин хотел показать, как переплетаются между собой темы жизни и смерти, как тесно связан человек с окружающим миром и природой.

Стихи, вошедшие в сборник, сильно отличаются от зрелой лирики Есенина. В них отсутствуют философские и социальные мотивы. В ранней лирике преобладают темы Родины, религии, крестьянского быта и пейзажа родной деревни. Одна из основных тем его творчества – деревенские пейзажи. Поэт очень метафорично описывает красоту русской природы: «В том краю, где желтая крапива и сухой плетень, приютились к вербам сиротливо избы деревень». Многие стихотворения проникнуты тоской по родным местам. Хотя жизнь в городе и была по-своему интересной, Есенина никогда не оставляло желание вернуться в родное Константиново. Он с нежностью вспоминает стройные березки, ароматную черемуху, долгие летние вечера. Все краски природы поэт вложил в свои стихотворения: «Черемуха душистая с весною расцвела и ветви золотистые, что кудри завила». Читая эти строки, читатель

представляет перед собой пышное дерево, расцветающее на весеннем солнышке. В лирике Есенина природа является одушевленной: метели воют, тополя чахнут, леса дремлют. А деревья для поэта – это стройные девушки.

Кроме образов природы в поэзии Сергея Есенина есть тема религии и христианства. Христианство в ранней лирике носит народный характер. Мотивы и образы идут не из Библии, а скорее из фольклора. Темы религии и церковных праздников тесно переплетаются с деревенскими пейзажами. Описывая пасхальный благовест, поэт дает читателю представление и о состоянии природы: «Колокол дремавший разбудил поля, улыбнулась солнцу сонная земля». Родная природа поэта, его деревня тесно связаны с темой семьи. Сборник «Радуница» возвращает нас к культуре предков. Во многих стихотворениях Есенина фигурирует образ деда. Он – натура «яркая, широкая». Дед всегда занят работой: он или хлеб убирает или траву рыхлит:

*Вышел зараня дед  
На гумно молотить:  
«Выходи-ка, сосед,  
Старику подсобить».*

*Положили гурьбой  
Золотые снопы  
На гумне вперёбой  
Зазвенели цепи.  
Зазвенели цепи.*

*И ворочает дед  
Немолоченый край:  
«Постучи-ка, сосед,  
Выбивай каравай».*

*И под сильной рукой  
Вылетает зерно.  
Тут и солод с мукой,  
И на свадьбу вино.*

*За тяжелой сохой  
Эта доля дана.  
Тучен колос сухой —*

*Будет брага хмельна,  
Будет брага хмельна.*

Таким образом, мотивы ранней лирики поэта тесно связаны с его детством, происхождением. Есенин – выходец из крестьянской семьи. Так, почти во всех его стихотворения сквозит тема народного быта. Пейзажи природы – это пейзажи родной деревни Константиново. Образы Есенина очень метафоричны. Его стиль сложно спутать с каким-то другим.

### 3. Музыкально – теоретический анализ

«Молотьба» - четвертый номер в произведении. Впервые в поэме предстает картина благодатного, хотя и тяжелого, крестьянского труда, звучит его прославление. Свиридов создал здесь новую, на этот раз русскую, «Песнь о хлебе». Верный своему пристрастию к живописной конкретности изображения, Свиридов воспроизводит не только ритм, но и звуки молотьбы – стук цепа.

«Молотьба» открывается кратким вступлением, которое образно воспроизводит картину раннего деревенского утра.



Являясь основной темой, мелодия эта затем исполняется партией сопрано, повествующей о начале работы. А мужской хор, продолжая ее развитие, выполняет роль одного из действующих лиц, «говорит» от лица старого деда.

Sopran  
 (не ускоряя!)  
 (non accelerando)

Вы\_шел за\_ра\_ня дед на гум\_но мо\_ло\_ТТЬ.  
 Ear\_ly rose up Gran\_dad the threshing floor to beat:

Tenore  
 CORO  
 Bassi

(Baritoni) *f*

rit. **33** a tempo

*f* *mf*

а tempo

«Вы\_хо\_ди\_ка, со\_»  
 «Come out neigh\_bours and

Запев сопрано представляется голосом рассказчика, который позволяет нам окунуться в атмосферу начала трудового дня русского крестьянина. «Зычно» (по ремарке композитора) отвечает мужской хор (Т+Б). «Выходи-ка, сосед» - не случайно композитор поручает эту фразу мужскому хору, поющему в унисон (полный). Этим подчеркивается мужское начало, огромная сила, которая требуется в тяжелой работе.

Произведение представляет собой строфическую сквозную форму. Точно можно выделить основную тему произведения, проведённую во вступлении и возникающую, в чистом или изменённом виде, на протяжении всей партитуры то в хоровых фрагментах, то в оркестровых проведениях.

*34 цифра.* Начальная фраза звучит бодро, жизнерадостно. Композитор использует октавный унисон высоких женских и мужских родственных голосов (S+T). Свиридов воспроизводит не только ритм, но и звуки молотьбы – стук цепа.

34 Allegro pesante  $\text{♩} = 138$   
Soprano

Tenore

По-ло-жи-ли гу-рь-бо-й во-ло-ты-е сно-  
Then the barn high they heaped with such rich gold-en

Allegro pesante  $\text{♩} = 138$

36 цифра. Новый раздел, фактура – имитационная, подголосочная. Тема передается из голоса в голос (Б=> Т+А). Этот раздел позволяет почувствовать тяжесть труда. От этого зависит, какова будет жизнь крестьян (голодной или сытой).

A. *f*

И во-ро-ча-ет дед... край.  
Grand. Dad tossed up on high... heads.

Б. *f*

-ро-ча-ет дед не-мо-ло-чен-ный край.  
tossed up on high the unthreshed golden heads.

37 цифра. Здесь приходит упоение. Хор звучит очень плотно, утвердительно. Женский и мужской хор дублируют друг друга, весь оркестр в движении, все стучит и «ходит ходуном».



37

И под сядь - ной ру - кой вы - ле -

Hard - y hands do not halt, grain they

*ff marcato*

8

Интонации хора напоминают молодецкие песни – так передает Свиридов воспетую Есениным радостную, праздничную сторону крестьянского труда. Благодарность за тяжелый труд – большой урожай. Но подчеркивает он и другую сторону деревенской жизни, ту, о которой поэт упоминает лишь мельком.

38 цифра. После срыва звучности (резкой октавы), в наступившей на миг тишине (паузы), неполный смешанный хор (А+Т+Б) начинает медленную напряженную фразу: «за тяжелой сохой...».

molto sostenuto 38 a tempo molto

За тя - же - лой со - хой э - та

Haul the heav - y wood'n plough - this your

Композитор не зря исключает сопрано, этим он подчеркивает всю тяжесть труда. Звучание хора напоминает русскую протяжную песню, а оркестровая партия (раскаты) усиливает ощущение широты и величия.

Будто видишь, как разогнул крестьянин усталую спину, расправил плечи, вздохнул... Этот момент является самым эмоционально-напряженным в произведении.

39 цифра. Заключительная строфа: «Тучен колос сухой». Здесь снова слышен стук цепа, после небольшого отдыха работа продолжается. Звучание хора и сопровождения яркое, бодрое. Утро перешло в яркий солнечный день.

The image shows a musical score for the 39th measure. It consists of two systems of staves. The top system has four staves: a vocal line with Russian lyrics 'Тучен колос су-хой, -' and English lyrics 'Rich the dry corn ears now', followed by two piano accompaniment staves. The bottom system has two staves: a vocal line with Russian lyrics 'бу-дет бра-га хмель-на,' and English lyrics 'will fer-ment home-brewed beer,', followed by a piano accompaniment staff. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics are 'f'. A large watermark 'РЕГИСТРАТОРЪ МУЗЫКА' is overlaid on the score.

Allegretto — лишь введение в сцену труда. Основную часть композитор обозначает Allegro pesante (скоро, грузно, увесисто). Это точное определение характера музыки, темпа работы и ее тяжести. Хор (сначала только сопрано и тенора, а затем и низкие голоса) рассказывает о том, как закипела работа. Оркестр же воспроизводит ритм ее движения, деятельно-радостный стук цепов (композитор вводит в партитуру «две сухие деревянные палки, ударяемые друг об друга»).

После высокой ликующе-торжественной и радостной кульминации «И под сильной рукой вылетает зерно, тут и солод с мукой и на свадьбу вино», как всегда у композитора, неожиданно возникает новый эпизод — molto sostenuto.

4 эпизод исполняется в весьма подвижном темпе - *moderato* (умеренно). Здесь отображаются переживания автора, ведь только русский человек может по-настоящему понять всю тяжесть крестьянского труда.

38 цифра – скорость прерывается до умеренного темпа. Показывается тяжелая работа вручную, без машин, крестьянам нужно вскапывать землю. Можно даже пронаблюдать это в самой музыке. На словах «за тяжёлой», «эта доля» это ударение показывает нам движения крестьянина, как он прилагает невероятные усилия, чтобы совершить работу.

5 эпизод – *piu mosso* (более подвижно) – «вдох» крестьянина.

39 цифра – *tempo I* (в прежнем темпе) – радость крестьян по окончании работы.

У хора звучит песня «За тяжелой сохой эта доля дана» с «гусельным» сопровождение оркестра. «Уводя» от деятельной сцены работы, автор говорит о нелегкой крестьянской доле. Но это — лишь краткий эпизод. Образ молотьбы возникает снова с еще большей энергией и радостной силой.

«Молотьба» написана в размере 6/4 в темпе *Allegretto*  $\downarrow = 126$ . Партия сопровождения здесь выполняет не только вспомогательную, но и изобразительную функцию. Во вступлении оркестровое звучание, словно красками рисует рассвет, в эпизодах, описывающих сам процесс молотьбы, оркестр живописно изображает звук цепов и гулкий ритм проходящей тяжёлой работы.

Основная тональность G-dur – картина молотьбы залита светом. Лишь ненадолго набегают тень, происходит отклонение в h-moll («И ворочает дед»).

A. *f*  
И во-ро-ча-ет дед... край.  
T. *f* Granddad tossed up on high... heads.  
B.  
- ро - ча - ет дед не - мо - ло - чен - ный край.  
tossed up on high the unthreshed golden heads.

Но вскоре все приходит на свое место, возвращаемся в G-dur.

Тональная структура номера весьма устойчива и всё так же подчинена тексту – насколько устойчивой должна быть постановка тела при молотье, настолько устойчивой и неизменной является музыка. Лишь в небольшом лирическом фрагменте, повествующем о нелёгкой крестьянской доле, мы наблюдаем некий романтизм в тональной структуре, но с обязательным последующим возвращением к устойчивости и, в некотором роде, статике.

Динамика в этом номере Поэмы в целом однообразная. На «piano» исполняется лишь первые такты вступления оркестра, изображающее рассвет. Преобладает звучание *f* и *ff*. Нет гибкой музыкальной фразировки, но при этом композитор не забывает о логике слова, фразы, предложения.

Гомофонно-гармонический склад письма обусловлен опорой композитора на литературный текст. В данном случае размеренность и синхронность голосоведения обращает нас к столь же спокойному и размеренному процессу тяжёлого физического труда. Голосоведение, в основной массе своей, плавное, редко с небольшими скачками. Здесь, как и в случае с типом письма, композитор проявляет свою преданность литературному тексту. Это проявляется в том, что во всех партиях хора и проведениях оркестра мы можем наблюдать исключительное изобилие волнообразных ходов. И здесь текстовый образ как нельзя лучше подчеркнут музыкой – мы видим как цепи, подгоняемые

восходящим движением мелодии, устремляются в воздух, и так же, ведомые нисходящими мотивами, несутся вниз.

#### 4.Хоровая фактура

Номер «Молотьба» написан для смешанного 4-голосного хора, общий диапазон которого составляет чуть более двух октав: «ми» малой – «фа» второй октавы.

Диапазон хоровых партий:

S: «соль» первой - «фа» второй октавы

A: «си» малой - «ре» второй октавы

T: «ми» малой – «фа» первой октавы

B: «ми» малой – «ми<sup>b</sup>» первой октавы

Тесситурно партитура весьма удобна. Это связано в первую очередь с тем, что, как и все остальные выразительные средства, использованные здесь, построение партий отсылается к текстовой составляющей. Несмотря на то, что текст хора описывает события, лишь иногда вплетая нотки прямого диалога, можно сказать, что по духу произведение схоже с теми песнями, которые пелись простыми людьми во время работы. Соответственно такие песни не могли быть сложными, что мы видим и здесь.

Основной вокальной трудностью данного хора можно определить ансамбль, практически со всеми его подвидами. Обилие унисонов партий обязывает хор к однотипной манере произношения текста, к единому темпу между партиями, а также к интонационной выверенности унисонов.

Общехоровой ансамбль бывает монолитный и дифференцированный. Для первого, характерны предельная слитность хоровых голосов, уравновешенность партий и групп голосов в аккордах и вертикальных сочетаниях. В данном сочинении встречаем использования как монолитного так и дифференцированного видов ансамбля.

Ритмический ансамбль основан на едином ощущении ритма. Такой ансамбль сравнительно легко достижим в неизменном ритме. На протяжении всего сочинения ритмическое движение в целом сохраняется достаточно ровным. Необходимо точно выдерживать записанные длительности, паузы, следить за ровностью исполнения по вертикали.

The musical score consists of four staves. The top staff is for Alto (A.), the second for Tenor (T.), and the third for Bass (B.). The piano accompaniment is on the bottom staff. The lyrics are as follows:

А. И во - ро - ча - ет дед... край.  
T. Grand\_dad tossed up on high... heads.  
B. - ро - ча - ет дед не - мо - ло - чен - ный край.  
tossed up on high the un\_threshed gold.en heads.

Основные проблемы, связанные с ритмически точным исполнением этого произведения, лежат в установлении чёткого ритмического взаимодействия всех хоровых партий а также едином ритме хора и оркестра. Нарушение ритма может быть следствием недопевания долгих длительностей, а при появлении коротких, мелких длительностей, их ускорения. Для преодоления подобных трудностей полезно использовать способ условного ритмического дробления крупных длительностей на более мелкие, что ведёт к выработке ощущения ритмической пульсации. Также эффективным приёмом является проговаривание литературного текста на одном звуке (внимание сосредотачивается на ритмической стороне, что способствует более быстрому освоению того или иного сложного оборота) в то время как проговаривается текст, партитуру можно играть на рояле.

Следует особое внимание уделить и точности исполнения пауз:

*molto sostenuto* **38** *a tempo* *molto*

за-тя-же-лой со-хой э-та  
Haul the heav-y wood'n plough- this your

Можно воспользоваться советам Г.Г.Нейгауза «...Тишину, перерывы, остановки, паузы надо слышать, это тоже музыка!...Полезно также перерывы эти мысленно продирижировать...». Во всех случаях дирижёр, опираясь на чёткое ощущение метра и внутридолевого пульсации, должен добиться необходимого ритмического ансамбля.

Темповый ансамбль находится в прямой зависимости от ритмического и наоборот. На протяжении всего сочинения темп неоднократно изменяется, что привносит в исполнение определенные сложности.

*sostenuto* *a tempo* *poco rit.* **39** *a tempo*

до-ля да-на. Ту-чен ко-лос су-хой,—  
fate destined here. Rich the dry corn ears now

*sostenuto* *a tempo* *poco rit.* *a tempo*

Что бы темп был единым, важно, что бы каждый певец следил за ауттактами и жестом дирижера, использовал внутри долевую пульсацию. В данном

произведении пульсация восьмыми длительностями. Дирижёру следует быть предельно точным и в показе соединительных разделов формы.

Динамический ансамбль так же должен быть очень выверенным и соответствовать указанным автором нюансам. Здесь Г.Свиридов использует яркие динамические оттенки. На *f* и *ff* нужно наполнить произведение звучностью, но при этом звук не должен быть крикливым.

37

*ff*

И под силь - ной ру - кой вы - ле

*ff*

*ff*

*ff*

Hard - y hands do not halt, grain they

*ff marcato*

Не всегда яркая звучность требует большого жеста, важнее – наполнить его энергетически. При этом, однако, необходимо динамически дифференцировать голоса, несущие основную мелодическую нагрузку от голосов, выполняющих вспомогательную гармоническую функцию. Здесь мелодия в основном проходит в партии сопрано, но есть и исключения, в эпизодах, где тема переходит из одной партии в другую, поэтому тематические проведения следует выделить по отношению к другим партиям:



A. *f*  
И во-ро-ча-ет дед... край.  
Granddad tossed up on high... heads.

T. *f*  
-ро-ча-ет дед не-мо-ло-чен-ный край.  
tossed up on high the unthreshed golden heads.

B.  
-ро-ча-ет дед не-мо-ло-чен-ный край.  
tossed up on high the unthreshed golden heads.

Именно динамические изменения придают звучанию реалистичность, жизненность и человечность. Однако дирижеру не стоит забывать, что по-настоящему художественно-выразительные *crescendo* и *diminuendo* получаются только в том случае, если они выполняются постепенно и равномерно.

*sostenuto a tempo* *poco rit.* *a tempo*  
Тучек колос су-хой,—  
*dim.* до-ля да-на. *f*  
*dim.* fate destined here. *f* Rich the dry corn ears now  
*dim.*

*sostenuto a tempo* *poco rit.* *a tempo*  
*dim.*

Для художественно-убедительного воспроизведения нюансов дирижер должен точно рассчитывать прогрессию роста и убывания звучности в зависимости от музыкальной фразировки.

Тембровый ансамбль. Нужно добиваться сглаживания регистров, тембров каждой хоровой партии. Благодаря индивидуальным тембрам каждой хоровой группы, ярче, выразительнее раскрываются музыкальные образы и настроения.

Каждая хоровая партия имеет свой особый тембр. Работая над тембровым ансамблем в партии сопрано, хормейстер должен стремиться к легкому, прозрачному, нежному звучанию. Звучание альтовой партии должно быть окрашено глубокой мягкостью и бархатистостью. Тенора должны иметь легкий, полетный, светлый характер звучания, а басы – более плотный, матовый, сочный.

Дикционный ансамбль особенно важен. Все согласные должны четко, внятно, и самое главное одновременно произноситься. Нужно добиваться округлого звучания гласных. У каждого хориста должна быть очень точная, активная, единая артикуляция. Что бы все согласные одновременно и четко снимались и произносились, всем поющим следует внимательно следить за рукой дирижера. Регулярно нужно заниматься работой над развитием артикуляционного аппарата у хористов.

Являясь одним из важнейших компонентов хоровой звучности, дикция в то же время способствует правильной интонации и звукоизвлечению.

Особенности произношения хором текста заключаются в верно организованной работе над произношением гласных и согласных звуков. Хор должен произносить текст следующим образом: все гласные максимально допеваются, а согласные на конце слога присоединяются к началу следующего:

И подси-ль-нойру-кой

Вы-ле-та-етзе-рно.

Все согласные на конце слов и перед глухими согласными оглушаются: дед – дет, сосед – сосет, солод – солот. Шипящие и свистящие согласные - с, ш необходимо смягчать и предельно укорачивать, чтобы не создавать впечатление свиста и шума. Звонкие и сонорные согласные звуки необходимо произносить на высоте гласной.

Так же нельзя не упомянуть о работе над частным и общим ансамблями.

Частный ансамбль подразумевает понятие слитность и согласованность внутри одной хоровой партии или унисонной группы. Т.е. при работе над частным ансамблем дирижер работает с каждой партией отдельно, добиваясь чистого и слитного звучания, единой манеры вокально-хоровой техники исполнения, единства нюансировки, соподчинения частных и общих кульминаций произведения.

К общему ансамблю относится ансамбль между хоровыми партиями или унисонными группами всего хора. При общем ансамбле приемы работы над слитностью звучания хоровых партий могут варьироваться с учетом разнообразия в соотношении вариантов динамического, тембрального и дикционного исполнения.

Исполняется хоровой номер «Молотьба» чаще всего *non legato* (не связанно).

The image shows a musical score for a chorus piece titled "Molot'ba" (The Reaping). The score is written for voice and piano. The vocal line is in G major and 4/4 time. It features a tenor part (Т.) and a bass part (В.б.). The lyrics are: "- сед, ста\_ри - ку под - со - бить." and "- help an old man thresh his wheat!". The score includes dynamic markings such as "non dim." and "poco rit.".

При исполнении мелодии *non legato* звуки не связаны между собой, разделение звуков производится кратковременной задержкой дыхания (без возобновления) перед новым звуком. Во избежание однообразного пения по слогам следует наметить и использовать динамику фраз и предложения.

Штрих, который требует активного, графически точного показа каждой доли такта, работы кисти. Жест цепкий, кисть упругая, собранная, волевая.

На словах «за тяжелой сохой» жест должен быть очень глубоким, весомое *legato* (связанно).

molto sostenuto 38 a tempo molto

За тя - же - лой со - хой э - та  
 Haul the heav - y wood'n plough - this your

В штрихе legato все гласные должны быть предельно долго пропеты и слитны между собой. Пропевание гласных должно быть максимально продолжительным и изменение высоты звука производится без нарушения единого потока звука.

В оркестровой партии встречаются мелкие пассажи, там же встречается акцентирование долей, что предполагает подчеркнутое исполнение, а именно marcato.

В данном произведении композитор использует разнообразные приёмы композиционного письма: неполный состав хоровых групп, постепенное включение голосов, дублирование хоровых партий, tutti (поёт весь хор) – делает характер звучания объёмным, наполненным, насыщенным.

37

*ff*

И под силь - ной ру - кой вы - ле -

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

Hard - y hands do not halt, grain they

*ff marcato*

8

Постепенное включение голосов создает контрастную окраску звучания. Голоса подключаясь один за другим создают эффект насыщения и уплотнения:

6

A. *f*

И во - ро - ча - ет дед...

T. Grand dad tossed up on high...

B.

*ff*

И во - Grand dad

- ро - ча - ет дед tossed up on high

не мо - ло - чен - ный the unthreshed golden

Наиболее распространённым приемом изложения является - дублирование. Используется оно в эпизодах, передающих всеобщий эмоциональный подъем и кульминационных моментах музыкально-драматического развития:

A.  
T.  
B.

„По-сту-чи-ка, со-сед,  
"Hard-er beat, neigh-bours mine,  
вы-бь-вай ка-ра-вай!"  
flail and thresh fu-ture  
bread!"

cresc.

451

Основой вокально-хоровой техники является правильное певческое дыхание, от которого зависит качество звука.

В произведении имеются длинные литературные фразы, которые нужно петь на цепном дыхании. Исполнение музыкальной фразы на цепном дыхании обычно происходит в штрихе плотного и ровного легато. Так же, цепное дыхание используется в крупных длительностях с задержаниями:

valli

valli

valli

452

В некоторых тактах и затактах необходимо дыхание по партиям:

36

И во - ро - ча - ет дед...  
Grand\_dad tossed up on high...

И во - ро - ча - ет дед...  
Grand\_dad tossed up on high...

не - мо - ло - чен - ный  
the un\_threshed gold.en

Однако, в некоторых моментах необходимо общехоровое дыхание, которое осуществляется всеми партиями одновременно:

40

бу - дет бра - га хмель - на.  
will fer - ment home - brewed beer.

бу - дет бра - га хмель - на.  
will fer - ment home - brewed beer.

бу - дет бра - га хмель - на.  
will fer - ment home - brewed beer.

Вокальные трудности в хоровом номере «Молотьба» Г. Свиридова в основном связаны с особенностями мелодического рельефа хоровых партий. Особое внимание следует обратить на позиционную ровность в исполнении восходящего и нисходящего мелодического унисонного движения, охватывающих звуки разных регистров.

За-ве-не-ли-це-  
*f*

As the flails beat and  
*f*

S.  
пы-  
A.  
T.  
B. heaved.

Определенные сложности представляет длительное выдерживание звуков высокой тесситуры.

S.  
свадь - бу ви - но.  
A.  
T.  
B.  
wed - ding the wino.

Вокальные трудности подобного рода преодолеваются в процессе «впевания» произведения.

Хоровое исполнение невозможно без активного певческого дыхания, с помощью которого преодолеваются не только вокальные трудности, но и трудности строя.

К трудностям горизонтального строя относятся:



1. широкие восходящие и нисходящие скачки.

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий широкие восходящие и нисходящие скачки. Динамика *ff*.  
 За тя - же - лой со - хой  
 Haul the heav - y wood'n ploug.

Скачки должны исполняться очень уверенно и точно, без потери высокой позиции звука.

2. продолжительное повторение одного и того же звука.

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий продолжительное повторение одного и того же звука. Лирика: *beat and they grind, here is flo - ur and malt, for the*

Каждый последующий звук должен исполняться с некоторой тенденцией к завышению, с целью «удержать» интонацию и тональность. Необходимо также стремиться к вершинам фраз.

Вертикальный строй представляет собой правильное интонирование созвучий, аккордов в их последовательном движении.

Сложность гармонического строя представляет и пение партий в унисон.

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий сложность гармонического строя. Темп: *Allegro pesante*, метр:  $\frac{3}{4}$ . Динамика *f*.  
 По ло - жи - ли гурь бой зо - ло - ты - е сно.  
 Then the barn high they heaped with such rich gold - en

На качество унисона влияют многие факторы. Прежде всего, это неоднородность певческих тембров. Серьёзные проблемы в создании чистого унисона возникают в том случае, когда певцы хора поют звуком разной плотности, «широким» и «узким», «полётным» и «неполётным». Поэтому желательно добиться единства в звукообразовании, общей вокальной манеры.

## 5. Исполнительский анализ

Хор «Молотьба» весьма сложен для исполнения. Точного интонирования от певцов требует смена тональности, одновременное их сопоставление, а также особая ладовая организация произведения.

Большого внимания требует пение в унисон. Чистый унисон достигается благодаря единой певческой позиции всего хора.

Произведение должно исполняться на хорошем дыхании, которое в некоторых местах цепное, а также общехоровое и по партиям.

При сопоставлении литературного первоисточника и музыкального материала мы наблюдаем их полное сочетание и взаимодействие. Свиридов очень умело следует за поэтическим «движением».

Произведение «Молотьба» носит энергичный, сильный, монументальный характер. Для его передачи композитор использует такие средства выразительности как подвижный темп, с постоянным его изменением (то ускорение, то наоборот замедление), яркая динамическая палитра (f - ff), разнообразный ритмический рисунок.

Динамика напрямую связана с фразировкой. Рассмотренные исполнительские приемы сами по себе не решают проблему выразительного пения. Главной составляющей, от которой зависит выразительность исполнения, является фразировка.

Обычно элементы структурной организации хорового произведения — периоды, предложения, фразы, мотивы — достаточно ясно ощущаются на слух и легко обнаруживаются зрительно. Как указывалось выше это либо цезуры, либо паузы, применяемые композитором. В целом, в данном произведении композитор передал единство формы посредством сквозного развития тематического материала.

Другим важным средством интерпретации хорового произведения является дирижёрский жест. В связи с этим в подготовительный период дирижёру необходимо наметить дирижёрско-исполнительские средства и технические

приёмы способствующие адекватной передаче содержательной значимости партитуры.

Характер дирижёрского жеста в значительной степени зависит от характера и темпа музыки. В процессе дирижирования данного произведения наиболее уместным представляется разделение на две дирижёрские плоскости (хор и оркестр). Исходя из фразировки и тесситурного положения музыкального материала уровень плоскости обращения к хору может изменяться, как в сторону понижения, так и повышения.

В связи с тем, что произведение отличается витиеватостью поочерёдных вступлений, разнообразием динамики и темпов, главной дирижёрской трудностью при исполнении данного хора следует отметить два момента. Во-первых размер, при показе которого следует соблюдать правильную сетку (на 4 с удвоением 1 и 3 доли в сетке). Со схемой связан также и темповый момент – те доли, которые удваиваются, следует показывать так же полно, и выверено, как и все остальные, дабы не исказить темп. Во-вторых – при общей требуемой тяжести жеста следует соблюдать плавность и размеренность.

Дирижерские трудности:

- графически точный показ схемы 4х дольной и размера 6\4;
- смена размера (6\4, 3\4, 7\4);
- темповой план;
- штрихи исполнения;
- ощущение веса руки (дирижерский жест);
- цельность музыкальной формы;
- показ вступления и снятия на разные доли такта;
- глубокое проникновение в содержание литературного текста;
- создание яркого музыкального образа;
- показ аффтактов хоровым партиям и группам хора;
- дифференциация функций рук (метр и ритм; хор и оркестр).

Исполнительский план - рекомендуем обратить внимание на следующие аспекты:

- донесение литературного первоисточника (особенности дикции, артикуляции);
- интонационно точное прочтение партитуры (с учетом выше указанных сложных мест);
- точность в исполнении динамики (контраст);
- единство формообразования (моменты фразировки);
- дирижер-хор-зритель (донесение замысла дирижера).

Репетиционный план:

- распевание хора;
- работа в умеренной динамике;
- разучивание, прогоны, детальная работа (от крупного к мелкому);
- дикционные сложности;
- работа над унисоном, органным пунктом;
- пропевание в медленном темпе с дроблением (выверить ритмические недостатки)
- возможное совместное прослушивание

Произведение относится к достаточно сложным в дирижерском плане и требует от молодого дирижера – хормейстера особых навыков и тщательной подготовки.

Прежде всего, следует обратить внимание на показ ауфтактов, которые встречаются на протяжении всех метрических долей. Следует учитывать также и фактор фразировки, чтобы точность показа ауфтактов не превратилась в «гонку» по вертикали, которая разорвет горизонтальную нить сочинения.

Жест преобладает широкий, массивный, свободной рукой с использованием плеча. В заключительном построении требуется особая точность в показах точек.

## Заключение

В произведении, названном Свиридовым «поэмой», переплелись черты таких традиционных многочастных музыкальных жанров, как оратория, лирическая кантата и вокальный цикл.

Одни признаки ведут к классической оратории, в центре которой стояли героические деяния, могучие народные движения, возглавляемые легендарной или исторической личностью. Они сказались у Свиридова в элементах сюжетного развития и драматизации, в заметной роли «действующих» народных масс, в историческом фоне.

Вторые признаки связаны с русской лирической кантатой начала века, с обеими ее ответвлениями, охарактеризованными Асафьевым как «эмоционально-драматическое» и «возвышенно-созерцательное» («Колокола» Рахманинова, «По прочтении псалма» Танеева). Их обобщенность, устремленность к «в необыденному и в немелочному» перерастание конкретных картин в символические предваряют аналогичные качества свиридовской «Поэмы».

Наконец, влияние вокального цикла можно усмотреть, с одной стороны, в наличии лирического героя, с другой – в принципе объединения многочастной композиции (характерном и для кантаты), осуществляемого не на основе сквозного сюжетного последования, а благодаря специфическим музыкальным и поэтическим связям и сопоставлениям самостоятельных, обособленных частей, которые, в результате, образуют художественное целое с единой идеей и богатым, многозначным подтекстом.

«Поэма памяти Сергея Есенина» — одно из прекрасных произведений советской музыки. Воплощая в нем лирическую тему есенинской поэзии — «любовь к родному краю», Свиридов раскрывает также важные для поэта грани этой темы: поэт и Родина, поэт и народ, поэт и революция. Как и стихи Есенина, музыка Свиридова выросла на почве русской, вспоена соками крестьянской жизни, вскормлена родной землею. Ее национальное своеобразие — не в

фольклорных заимствованиях. Их у композитора нет. Но поет он так же; как поет народ. Музыка его проста, возвышенна, естественна и точна в своей образно-эмоциональной выразительности.

Композитор использует в «Поэме» различные средства выразительности, свойственные народной музыке. Здесь столь характерные кварто-квинтовые и трихордовые попевки, диатоника и пентатонические обороты, вариационное развитие, ладовая и метрическая переменность, разнообразные народно-песенные жанры и столь характерные и различные колокольные звучания, проходящие сквозь всю композицию. В подлинной народности таланта Свиридова заключены возможности создания произведения такой красоты, поэтичности и возвышенности.

#### **Список использованной литературы:**

1. Аверьянова О. Отечественная музыкальная литература XX века. – М.: Музыка, 2003.
2. Безбородова Л. Дирижирование. М., 1990.
3. Браудо И. А. Артикуляция. Л.: музгиз, 1961.
4. Брянцева В. С.В. Рахманинов. – М.: Сов. композитор, 1976.
5. Булычев В. Лекции и работы по теоретическим вопросам хорового пения. Вып. 1 – 2. М., 1904 – 1910.
6. В.Елисеева.-М.: Сов.композитор, 1986.
7. Васина – Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово М., 1978
8. Виноградов К. Работа над дикцией в хоре. М., 1967.
9. Вопросы вокальной педагогики: Сб. статей. Вып. 6. Л., 1982.
10. Георгий Свиридов: Сборник статей и исследований / Сост. Р. Леднев. – М.: Музыка, 1979.
11. Големба А. Работа хорового коллектива. М., 1956.
12. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Советский композитор, 1989.
13. Дмитриевский Г. А. Хороведение и управление хором. М.: Музгиз, 1948

14. Казачков С. От урока к концерту Издательство Казанского университета 1990
15. Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / Сост. А. А. Золотов. — М.: Советский композитор, 1983.
16. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация // Сов. Музыка. 1969. №12
17. Краснощеков В. Вопросы хороведения. М.: Музыка, 1969.
18. Левандо П. Анализ хоровой партитуры. Л., 1971.
19. Левандо П. Проблемы хороведения. Л., 1974.
20. Левандо П. Хоровая фактура. Л., 1984.
21. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М.: Музгиз, 1960.
22. Музыкальный мир Георгия Свиридова: Сборник статей / Сост. А. Белоненко. — М.: Советский композитор, 1990.
23. Мухин В. П. Вокальная работа в хоре // Работа в хоре. М.: Профиздат, 1960.
24. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. М., 1965.
25. Ольхов К. А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Л.: Музыка, 1979.
26. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. М., 1966.
27. Петрова Е. О динамике звука певческого голоса. М., 1963.
28. Романовский Н. В. Хоровой словарь. М., 2000
29. Советские хоровые дирижеры: Справочник/Сост. Э.Елисеева-Шмидт,
30. Сохор А. Георгий Свиридов. — М.: Советский композитор, 1972.
31. Усова И. Хоровая литература. — М.: Музыка, 1988.
32. Чесноков П. Хор и управление им. М.: Музгиз, 1940.
33. Шварц Н. Строй хора. М., 1963.
34. Элик М. «Поэма памяти Сергея Есенина» Георгия Свиридова. — М.: Советский композитор, 1979.

## 4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### 4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студента

Работа над хоровой партитурой предусматривает следующие параметры:

- проанализировать модель звучания хоровых партитур разных эпох, стилей, жанров;
- анализ творчества композитора и автора литературного текста;
- определить основные элементы и специфику исполнения произведения на фортепиано с учётом фактуры, формы, тесситуры, тембральности хоровых партий и т.д.
- распределить нотный материал между функциями правой руки и левой руки;
- подбор удобной аппликатуры;
- рациональное использование педализации;
- проанализировать средства музыкальной выразительности и их соотношения с характером произведения;
- определить особенности фортепианного, оркестрового сопровождения;
- применение различных приёмов упрощения фактуры (a cappella, с сопровождением);
- пропеть хоровые партии в различных вариантах, определить исполнительские и интонационные трудности;
- анализ недостатков при игре на фортепиано хоровой партитуры: отсутствие legato и т.д.



#### **4.2 Основными средствами диагностики являются:**

- промежуточные технические зачёты в каждом семестре;
- академические зачёты и экзамены (по учебному плану);

#### **4.3 ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ ДЛЯ ЗАЧЁТА (ЭКЗАМЕНА)**

1. Сыграть хоровую партитуру (самостоятельно подготовленную);
2. Проанализировать хоровую партитуру по плану;
3. Пропеть голоса, вертикали в хоровой партитуре;
4. Сыграть хоровую партитуру пропуская один голос на выбор и одновременно исполняя его голосом;
5. Транспонировать подготовленную партитуру в предложенные тональности;
6. Сыграть с листа хоровую партитуру;
7. Пропеть голоса и вертикали в партитуре с листа;
8. Транспонировать партитуру с листа на интервалы б.2 и м.2 вверх и вниз;

#### **4.4 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов:**

**10 баллов** выставляется студенту, грамотно и точно исполнившему хоровую партитуру любого уровня сложности на фортепиано, с соблюдением всех нюансов (динамических, темповых, ритмических, фактурных), обозначенных автором, чисто интонирующему горизонтальное и вертикальное изложение голосов партитуры, свободно транспонирующему произведение в различные тональности, владеющему навыками игры партитуры с пропуском одного голоса хоровой партии и одновременно с тем чисто её интонирующему (с текстом и сольфеджио), а также способному переходить с исполнения одной партии на другую в процессе игры партитуры, безошибочно исполнять партитуры любого уровня сложности с листа, демонстрирующему глубокие и основательные теоретические знания в процессе анализа хоровой партитуры;

**9 баллов** заслуживает студент, грамотно и точно исполнивший хоровую партитуру по сложности соответствующей учебной программе, с соблюдением всех нюансов (динамических, темповых, ритмических, фактурных), обозначенных автором, чисто интонирующий горизонтальное и вертикальное изложение голосов партитуры, свободно транспонирующий произведение в различные тональности, владеющий навыками игры партитуры с пропуском одного голоса хоровой партии и одновременно с тем чисто её интонирующий (с текстом и сольфеджио), а также способный переходить с исполнения одной партии на другую в процессе игры партитуры, способный безошибочно исполнять партитуры любого уровня сложности с листа, демонстрирующий глубокие и основательные теоретические знания в процессе анализа хоровой партитуры;

**8 баллов** выставляется студенту, безошибочно исполнившему хоровую партитуру на фортепиано по сложности в соответствии с учебной программой, не допустившему при игре и последующем интонировании горизонтали и вертикали, а также при транспонировании в различные тональности существенных неточностей, владеющему навыком игры

партитуры с пропуском одного голоса любой хоровой партии и одновременно чисто его интонирующему, с текстом либо сольфеджио, способному переходить с исполнения одной партии на другую в процессе игры остальных голосов, способному исполнять партитуры различного уровня сложности с листа в соответствии с учебной программой без существенных неточностей, демонстрирующему достаточно глубокие теоретические знания в процессе анализа хоровой партитуры;

**7 баллов** заслуживает студент, исполнивший хоровую партитуру на фортепиано в соответствии с учебной программой, не допустивший существенных неточностей при игре, интонировании и транспонировании, владеющий навыком игры партитуры с пропуском одного голоса любой хоровой партии в соответствии с учебной программой, не допустивший существенных неточностей при игре, интонировании и транспонировании, владеющий навыком игры партитуры с пропуском одного голоса любой хоровой партии и одновременно его интонирующему без существенных неточностей, с текстом либо сольфеджио, способному без особых затруднений переходить с исполнения одной партии на другую в процессе игры остальных голосов, способному исполнять партитуры различного уровня сложности с листа в соответствии с учебной программой без существенных неточностей, демонстрирующему достаточно полные теоретические знания в процессе анализа хоровой партитуры;

**6 баллов** выставляется студенту, справившемуся с исполнением хоровой партитуры в соответствии с учебной программой (игра, пение всех голосов и вертикалей, транспонирование в заданные тональности, игра с пропуском одного голоса и его интонирование, игра партитуры с листа) с некоторыми неточностями, демонстрирующему достаточный уровень знаний в процессе анализа хоровой партитуры;

**5 баллов** заслуживает студент, исполнивший хоровую партитуру в соответствии с учебной программой (игра, пение всех голосов и вертикалей, транспонирование в заданные тональности, игра с пропуском одного голоса

и его интонирование, игра партитуры с листа), допустивший различные неточности при исполнении и анализе хоровой партитуры;

**4 балла** выставляется студенту, справившемуся с исполнением хоровой партитуры в соответствии с учебной программой (игра, пение всех голосов и вертикалей, транспонирование в заданные тональности, игра с пропуском одного голоса и его интонирование, игра партитуры с листа), однако, допустившему неточности при исполнении и не способному самостоятельно исправить и устранить их без помощи преподавателя;

**3 балла** заслуживает студент, исполнивший хоровую партитуру в соответствии с учебной программой (игра, пение всех голосов и вертикалей, транспонирование в заданные тональности, игра с пропуском одного голоса и его интонирование, игра партитуры с листа), с ошибками и большим количеством неточностей при исполнении и анализе хоровой партитуры и не способному самостоятельно исправить и устранить их без помощи преподавателя;

**2 балла** выставляется студенту, не справившемуся с исполнением хоровой партитуры в соответствии с учебной программой (игра, пение всех голосов и вертикалей, транспонирование в заданные тональности, игра с пропуском одного голоса и его интонирование, игра партитуры с листа), допустившему множество ошибок при исполнении, и не способному самостоятельно исправить и устранить их без помощи преподавателя, а так же не освоившему какой-либо вид работы с хоровой партитурой (игра, транспонирование, музыкально-теоретический анализ и т.д.);

**1 балл** выставляется студенту, который отказывается от исполнения хоровой партитуры, либо его исполнение не соответствует требованиям, включённым в учебную программу;

## 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

### 5.1. Учебно-методическая карта учебной дисциплины

Темы	Количество аудиторных (инд.) часов
Введение. Предмет и задачи курса.	1
Тема 1. Анализ хоровой партитуры. Музыкальная терминология.	16
Тема 2. Игра на фортепиано хоровой партитуры а cappella	30
Тема 3. Игра на фортепиано хоровой партитуры с инструментальным сопровождением	12
Тема 4. Пение голосов хоровой партитуры	30
Тема 5. Транспонирование хоровой партитуры	10
Тема 6. Чтение хоровой партитуры с листа	30
<i>Всего....</i>	129

## 5.2 Учебная программа

### ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплина «Чтение и анализ хоровых партитур» занимает важное место в подготовке руководителей хоровых коллективов. Это один из главных профилирующих предметов, содержание которого отражает аспекты хормейстерской работы: теоретические, методические и практические.

Данная дисциплина позволяет расширить музыкальный и общий культурный кругозор, изучить широкий круг разнообразных хоровых произведений – оригинальных и в переложении, исполняемых хором *a cappella* и с сопровождением, развить навык чтения «с листа» и транспонирования хоровых партитур, подготовить студентов к самостоятельной работе над произведением, к его всестороннему анализу.

Дисциплина «Чтение и анализ хоровых партитур» базируется в первую очередь на знаниях, полученных студентами при изучении специальных дисциплин «Фортепиано», «Хоровой класс», «Дирижирование», а также музыкально-теоретических дисциплин – «Сольфеджио и теория музыки (гармония, полифония, анализ музыкальных форм)».

Основная *цель* дисциплины – воспитание практических навыков самостоятельной работы с хоровыми партитурами, образного мышления, развитие музыкально-эстетического вкуса, формирование творческой личности будущего хормейстера.

Основные *задачи* дисциплины:

- формирование представления о модели хорового звучания партитур различных эпох, жанров и стилей;
- ознакомление с различными исполнительскими интерпретациями лучших образцов хоровой классики – духовной, современной, национальной музыки и народного песнетворчества;
- овладение различными методами, приёмами;

– развитие практических навыков работы с партитурой, умение их обобщать и реализовывать в будущей хормейстерской деятельности.

В итоге изучения дисциплины студент должен *знать*:

– теоретический материал, необходимый для самостоятельной практической работы;

– правила графического оформления хоровых партитур;

– разновидности хоровой фактуры и её основные элементы.

*Уметь*:

– характеризовать распространённые типы хоровой фактуры;

– характеризовать основные параметры хоровой фактуры;

– анализировать партитуру различных типов и видов;

– анализировать средства хоровой выразительности.

Приобрести *навыки*:

– чтения партитур «с листа»;

– музыкального, интонационно точного пения любого голоса партитуры с одновременной игрой остальных;

– пения голосов по вертикали с целью выявления их гармонической, функциональной взаимосвязи, а также роли в хоровом многоголосии;

– транспонирования в заданную тональность произведений а cappella;

– анализа хорового произведения.

В качестве эффективных педагогических методик и технологий, которые содействуют компетентному управлению знаниями, а также способствуют приобретению опыта самостоятельного решения разносторонних задач, необходимо отметить:

– проектные технологии;

– метод обобщения;

– метод эмоционального воздействия;

– метод сравнительного анализа.

В процессе самостоятельной работы студент изучает теоретический материал, осваивает различные методы и приёмы игры хоровых партитур на фортепиано, пения хоровых голосов, анализирует партитуру.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «Чтение и анализ хоровых партитур» отводится 129 аудиторных часов (индивидуальных).

Для контроля знаний и умений студентов проводятся: зачёты – 2,6,7,8 семестры; экзамен – 4 семестр.

### ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

Темы	Количество ауд. (индивид.) часов
<i>Введение</i>	
<i>Тема 1.</i> Анализ хоровой партитуры	9
<i>Тема 2.</i> Игра на фортепиано хоровой партитуры а caprella	30
<i>Тема 3.</i> Игра на фортепиано хоровой партитуры с инструментальным сопровождением	12
<i>Тема 4.</i> Пение голосов хоровой партитуры	30
<i>Тема 5.</i> Транспонирование хоровой партитуры	10
<i>Тема 6.</i> Чтение хоровой партитуры с листа	30
<i>Тема 7.</i> Музыкальная терминология	8
<b>Итого...</b>	129



## СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

### Введение

Цель, задачи и содержание дисциплины. Роль и место дисциплины в подготовке специалистов высшей квалификации. Учебно-методическое обеспечение.

#### *Тема 1. Анализ хоровой партитуры*

Значение анализа хоровой партитуры. Анализ хоровой партитуры по разделам:

- общий анализ произведения;
- музыкально-теоретический анализ;
- вокально-хоровой анализ;
- исполнительский план;
- особенности исполнения партитуры на фортепиано.

#### *Тема 2. Игра на фортепиано хоровой партитуры a cappella*

Произведения без сопровождения разных эпох, стилей, жанров. Игра партитур различных типов и видов хора. Развитие навыка передачи специфики хорового звучания, особенности развёртывания хорового многоголосия (равноправие или соподчинённость партий). Овладение навыком связного исполнения всех голосов партитуры (голосоведение legato). Чередование разных способов звуковедения для освоения штриха legato (legato – non legato, legato-staccato, non legato – marcato). Подбор удобной аппликатуры. Распределение фактурного материала между руками.

Рациональное использование педали как дополнительного технического приёма, облегчающего исполнение трудных мест произведения – объединение широко расположенного аккорда, присоединение далеко отстоящего баса.

Роль динамического равновесия хоровых голосов, передача на инструменте звучания хоровых тембров, соблюдение логических ударений в словах и фразах. Равнозначность звучания всех голосов в партитурах

гармонического склада. Преобладание мелодического голоса над аккомпанирующими голосами в произведениях гомофонно-гармонического склада.

Специфика исполнения хоровых партитур полифонического склада – при самостоятельности и равновесии всех голосов необходимость выразительности проведения «темы».

Сопоставление хоровых тембров при исполнении хоровых партитур независимо от фактуры изложения музыкально-тематического материала. Необходимость слышать и передавать в игре на фортепиано тембр и тесситурные напряжения того или иного голоса.

Игра хоровых партитур с участием солистов. Распределение основного тематического материала

Способ игры партитуры в зависимости от типа хора и характера голоса солиста. Приём дублирования, перекрещивания сольных и хоровых партий.

### *Тема 3. Игра на фортепиано хоровой партитуры с инструментальным сопровождением*

Практическое значение исполнения хоровой партитуры с сопровождением. Раздельное исполнение хоровой и инструментальной части партитуры. Одновременное исполнение хоровой и инструментальной части партитуры. Различные способы распределения нотного материала между руками в зависимости от изложения и типа хора. Выделение из хорового и инструментального звучания самого важного, передача содержания и характера произведения при исполнении на фортепиано.

Разновидности инструментального сопровождения (дублирование, самостоятельный характер). Приёмы упрощения фактуры в партии сопровождения. Сила звучности аккомпанемента по отношению к хоровой части произведения. Произведения с участием солиста.

#### *Тема 4. Пение голосов хоровой партитуры*

Значение пения голосов хоровой партитуры. Развитие мелодического и гармонического слуха. Роль каждой хоровой партии в общем звучании хора, особенности её интонирования в связи с ладотональным планом. Передача манеры звучания определённой хоровой партии. Освоение и сознательное запоминание партитуры в целом, определение вокальных особенностей: выразительность каждого голоса, интонационные, ритмические и дикционные трудности.

Принципы последовательности пения хоровых партий – сольфеджирование, с поэтическим текстом. Соблюдение правил фразировки, дыхания, интонирования, характера звукообразования, дикции, темпа. Овладение навыками, необходимыми для практической работы.

Разновидности исполнения хоровых партий.

#### *Тема 5. Транспонирование хоровой партитуры*

Роль и значение транспонирования хоровой партитуры.

Для транспонирования партитур – предпочтение сочинениям гомофонно-гармонического склада. Выработка навыка транспонирования путём целенаправленной работы, включающей порядок увеличения сложности.

Первоначальный этап – транспонирование на хроматический полутон.

Принципы транспонирования на малую и большую секунду вверх и вниз. Исключение чисто механического переноса музыкального текста в новую тональность. Необходимость анализа ладотональных и гармонических линий хоровой партитуры.

#### *Тема 6. Чтение хоровой партитуры с листа*

Процесс чтения партитуры с листа. Значение определения состава хора, тональности, размера, ритмического рисунка, случайных знаков, темповых указаний. Ознакомление с литературным текстом. Принципы постепенного усложнения технических задач. Методы чтения партитуры с листа.

*Тема 7. Музыкальная терминология*

Изучение музыкальной терминологии. Темпы по метроному Мельцеля.  
Характерные обозначения.

**ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ**

**Литература**

*Основная*

1. *Андреева Л., Попов В.* Хрестоматия по чтению хоровых партитур. Вып.2. / Л. Андреева, В. Попов – М.: Музыка, 1972.
2. *Живов, В.* Трактровка хорового произведения / В.Живов. – М., Сов. Россия, 1986. – 126 с.
3. *Иконникова, Л.Н.* Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л.Н.Иконникова; науч. ред. Ю.Д.Златковский. – Мн.: Изд. центр БГУ, 2005. – 143 с.
4. *Левандо, П.П.* Анализ хоровой партитуры / П.П.Левандо. – Л.: Музыка, 1971. – 102 с.
5. *Кеериг, О.П.* Хороведение: учеб. пособие / О.П.Кеериг. – СПб.: СПбГУКИ, 2004. – 187 с.
6. *Осеннева, М.С.* Хоровой класс и практическая работа с хором / М.С.Осеннева, В.А.Самарин. – М.: Академия, 2003. – 192 с.
7. *Полтавцев, И., Светозарова, М.* Курс чтения хоровой партитуры. – М. 1963. – ч.1-2.
8. *Семеновский, Д., Королёва, М.* Хрестоматия по чтению хоровых партитур: Произведения для хора без сопровождения. Вып. 1. / Д. Семеновский, М. Королёва. – М.: Музыка, 2007. – 80 с.
9. *Семеновский, Д., Романова О.* Хрестоматия по чтению хоровых партитур: Произведения для хора без сопровождения. Вып. 2. / Д. Семеновский, О. Романова – М.: Музыка, 2007. – 80 с.

10. Семеновский, Д., Романова О. Хрестоматия по чтению хоровых партитур: Произведения для смешанного хора без сопровождения. Вып. 3. / Д. Семеновский, О. Романова – М.: Музыка, 2008 – 96 с.
11. Семеновский, Д., Романова О. Хрестоматия по чтению хоровых партитур: Произведения для смешанного хора без сопровождения. Вып. 4. / Д. Семеновский, О. Романова – М.: Музыка, 2010. – 100 с.
12. Ровдо, В. Хрэстаматыя па чытанні харавых партытур. / В. Ровдо – М.: Беларусь, 1974. – 143 с.

#### Дополнительная

1. Бугасов, С. Душе моя: произведения для смешанных составов хоров / С.Бугасов. – Мн.: Изд. Вараксин А.Н., 2009. – 112 с.
2. Век маладосці: харавыя цыклы беларускіх кампазітараў / укл. А.А.Свірыдовіч. – Мн.: Зорны верасень, 2009. – 188 с.
3. Гажэўская, Т.С. Табе, Прачыстая Багародзіца! / Т.С.Гажэўская. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2009. – 327 с.
4. Гукі Бацькаўшчыны / уклад. А.А.Свірыдовіч. – Мн.: Тэхнапрынт, 2004. – 216 с.
5. Гэта наша Радзіма: вакальныя творы беларускіх кампазітараў на вершы У.Карызны / укл. С.Ярохіна. – Мн.: Беларусь, 1998. – 120 с.
6. Духоўная харавая музыка / уклад. А.В.Пякуцька, З.Л.Леановіч, В.П.Маеўская. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 1996. – 156 с.
7. Ерохина, С.К. Хоровой класс и хор в школе. Хоровая музыка XVI–XVIII вв. / С.К.Ерохина. – Мн.: Мастацкая літаратура, 2008. – 143 с.
8. Как прекрасен этот мир! / сост. Б.Кожевников. – Мн.: Беларусь, 2002. – 232 с.
9. Каціўся вяночак: бел. нар. песні / укл. А.А.Свірыдовіч. – Мн.: Выд. Вараксін А.М., 2006. – 72 с.
- 10 Салавей спявае: хары, песні на вершы У.Карызны / укл. С.Ярохіна. – Мн.: Беларусь, 1990. – 160 с.

11. *Харавы* канцэрт / уклад. А.Пякуцька, Я.Рэутовіч, З.Леановіч, В.Маеўская. – Мн.: Беларусь, 1999. – 167 с.

12. *Харавая* музыка: апр. бел. нар. песень / уклад. А.В.Пякуцька, З.Л.Леановіч, В.П.Маеўская. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 1996. – 236 с.

13. *Хоровой концерт*: произведения зарубежных композиторов XVI–XX вв. / сост. С.Ерохина. – Мн.: Лимариус, 2000. – 176 с.

### **План анализа хоровой партитуры по разделам:**

#### *Общий анализ произведения.*

Характеристика хорового творчества композитора. Сведения об авторе текста, идейное содержание, художественный образ сочинения. Определение роли произведения как части целого в сочинении крупной формы (опера, кантата, оратория).

#### *Музыкально-теоретический анализ*

Форма хорового произведения. Основной музыкально-теоретический материал. Темп, агогика, размер. Ладотональный план. Фактура изложения. Особенности гармонического языка, ритмические особенности, динамика. Определение роли аккомпанемента в произведении с сопровождением и распределение музыкально-тематического материала между партиями.

#### *Вокально-хоровой анализ*

Тип и вид хора, диапазоны хоровых партий и всего хора, тесситурные условия, характер звуковедения, особенности мелодического движения голосов. Трудности исполнения (интонационные, ритмические, ансамблевые).

#### *Исполнительский план*

Соответствие музыкально-выразительных средств музыкально-художественному образу. Единство музыки и литературного текста. Выявление специфических исполнительских трудностей в связи с особенностью жанра и формы произведения. Приём дирижирования, дирижёрская схема, характер жеста, показы вступлений, дыхания, снятий.

Наличие фермат. Изложение собственного исполнительского замысла. Определение в произведении наиболее важных и трудоёмких моментов, способы их преодоления.

*Особенности исполнения партитуры на фортепиано*

Авторские указания (музыкальные термины, условные обозначения). Значение аппликатуры, определённые аппликатурные приёмы, распределение педали.

**Примерный учебный репертуар**

*Произведения для однородного состава a cappella (двухстрочные)*

Абт Ф. Весной. Ласточка.  
 Алябьев А. Песня о молодом кузнеце.  
 Анцев М. Ландыш. Соловьём залетным (обр.).  
 Багатыроў А. Хор салдат з оперы “Надежда Дурава”.  
 Боршнянский Д. Славу поем.  
 Дарзинь Э. Пусть бури вой...  
 Даргомыжский А. На севере диком. Из цикла «Петербургские серенады».  
 Кулыгин А. Не ясен сокол.  
 Кюи Ц. Гроза. Задремали волны.  
 Мендельсон Ф. Весна.  
 Мурашка Л. Напілося сонца.  
 Новак В. Гусары (обр.).  
 Парцхаладзе М. Море спит.  
 Подгайц Е. Роза. Младенцу.  
 Паплаўскі К. Салавейка, пташачка маленька (апр.).  
 Ребиков В. В воздухе птичка поет.  
 Реутовіч Я. Купалінка (апр.). Рэчанька (апр.).  
 Рашчынскі А. Была ў матулі адна дачушка (апр.).  
 Семьянка Ю. Зямля з блакітнымі вачамі.  
 Сакалоўскі Н. Ой, ляцелі гусі (апр.).  
 Сімаковіч Л. Вясна-выкліканка (апр.).  
 Стеценко К. Заповіт.  
 Соколов В. Лен зеленой (обр.).  
 Славкин М. Лицо вечера. Музыкальное упражнение.  
 Сорг Т. Ave Maria. Agnus Dei.  
 Танеев С. Серенада.  
 Удовицкий В. Вечер года. Первый лист.  
 Юрьян А. Вей, ветерок (обр.).

*Произведения для смешанного состава a cappella (двухстрочные)*

Багатыроў А. Беларускія сыны.  
 Брамс И. В ночной тиши.

Бетховен Л. Весенний призыв.  
 Бойко Р. Кукушка. Весна.  
 Людич М. Лесное озеро.  
 Мендельсон Ф. Лес.  
 Туранкоў А. Туча. Ручай. Падвей.

*Произведения для однородного состава a cappella (трёхстрочные)*

Багатыроў А. Там, за садамі (апр.). А сёння ў нас малёнка.  
 Бортнянский Д. Вечер.  
 Брамс И. Канон.  
 Бадинге Х. Kyrie eleison.  
 Даргомыжский А. На севере диком (3-строчный вариант). Что смолкнул веселия глас?  
 Кодай З. Ночью в горах.  
 Карызна У. Даўно ў той хаце не была (апр. М.Дрынеўскага).  
 Кулыгин А. А я по лугу.  
 Кюи Ц. Всюду снег.  
 Клеванец А. А ты, вясна (апр.).  
 Літвін М. Ніцыя вербы.  
 Наско Э. Ты знаешь край.  
 Парцхаладзе М. Родина моя.  
 Семяняка Ю. Вы чулі, як плачуць дрэвы.  
 Сімаковіч Л. Вясянка.  
 Танеев И. Вечерняя песня.  
 Удовицкий В. Зима.  
 Флярковский А. Зимний вечер.  
 Чайковский П. Вечер.  
 Шуберт Ф. Любовь.  
 Эрнесакс Г. За липой солнце скрылось.

*Произведения с сопровождением (однострочные)*

Бетховен Л. Восхваление природы человеком. Походная песня.  
 Григ Э. С добрым утром.  
 Гречанинов А. Сеяли девушки яровой хмель (обр.).  
 Мусоргский М. Поздно вечером сидела (хор из оперы «Хованщина»).  
 Мурадели В. Бухенвальдский набат.  
 Фрадкин М. Песня о Днепре.

*Произведения для однородного состава a cappella с солистом (двухстрочные)*

Наско Э. Не спяваў у гаі салавейка.  
 Попов В. Кадэ Руссель (обр.).  
 Хвашчынскі С. Калыханка.

*Произведения для смешанного состава a cappella (трёх-, четырёхстрочные)*

Гайваронскі М. Ой, гукнула сыраежка (апр.).  
 Карызна У. Вечар.  
 Сапожнікаў А. Там, каля млына (апр.).  
 Свешников А. Санта-Лючия (обр.).  
 Паплаўскі К. Дубочак зялёненькі (апр.).



Турьшаў А. Зімой у лесе.  
Шуман Р. Ночная тишина.  
Юрьян А. Морю нужен тонкий невод (обр.).

*Произведения для однородного состава a cappella  
(четырёхстрочные)*

Васючкоў М. Як выведу луку (апр.).  
Кадомцев И. Кукушка.  
Кюи Ц. Тихой ночью.  
Літвін М. Ружовы бусел.  
Луковски Р. Pater noster.  
Мусоргский М. У ворот, ворот батюшкиных (обр.).  
Рашчынскі А. Туман, туман, матушка (апр.). Ой, там на гарэ (апр.).  
Купалёнка. Брацетка і сястрыца.  
Свидер Ю. Kyrie eleison. Sanctus.  
Чайковский П. Без поры да без времени.

*Произведения с сопровождением для однородного состава  
(двухстрочные)*

Безенсон А. Краплівы дожджык. Гімн музыцы.  
Григ Э. Заход соннца.  
Гречанинов А. Урожай.  
Даргомыжский А. Любо нам. Хор из оперы «Русалка».  
Кюи Ц. Заря лениво догорает.  
Локтев В. Каринтия (обр.).  
Мысливечек И. Ноктюрн.  
Моцарт В. Мы поем веселья песни. Хор из оперы «Похищение из сераля».  
Мы сегодня рано встали. Хор из оперы «Свадьба Фигаро».  
Рубинштейн А. Горные вершины. Ноченька. Хор из оперы «Демон».  
Сен-Санс К. Весна нам с тобой приносит цветы. Хор из оперы «Самсон и Далила».  
Чесноков П. Солнце, солнце встает. Катит весна. Несжатая полоса.

*Произведения с сопровождением для солиста  
и однородного хора (двухстрочные)*

Бойко Р. Черемуха душистая.  
Бриттен Б. Колыбельная.

*Произведения для смешанного состава a cappella  
(четырёхстрочные)*

Алоўнікаў У. На Палессі гоман, гоман.  
Бородин А. Хор поселян из оперы «Князь Игорь».

Зенфл Л. Мой лес паблек.  
 Карызна У. Таемнасць цішыні.  
 Лассо О. Люблю тебя.  
 Обрехт Я. Моя голубка.  
 Паплаўскі К. Дубочак зялёненькі.  
 Семяняка Ю. Хатынскія званы.  
 Сімаковіч Л. Калядная (апр.).  
 Салманов В. Лев в железной клетке.  
 Сахновский Ю. Ковыль.  
 Турышаў А. Зімой у лесе. Не будзіце матулі.

*Произведения с сопровождением для смяшанного состава  
 (двух-, трёх-, чатырэхстрочные)*

Багатыроў А. Зашумела сасонка. Хор з кантаты «Беларускія песні».  
 Бородин А. Солнцу красному слава. Хор из оперы «Князь Игорь».  
 Бах И. Будь со мной. Фрагмент хора № 1 из Кантаты № 6.

Гречанинов А. Воин, воин-воробей. Хор из оперы «Добрыня Никитич».  
 Даргомыжский А. Заздравный хор из оперы «Русалка».

Мусоргский М. Сцена в Стрелецкой слободе из оперы «Хованщина».  
 Римский-Корсаков Н. А мы просо сеяли. Хор из оперы «Снегурочка».  
 Слаще меду ласковое слово. Хор из оперы «Царская невеста».  
 Флярковский А. Ave Maria.

*Произведения для солиста и смешанного хора a cappella  
 (четырёхстрочные)*

Александров А. Во поле березонька (обр.).  
 Галкоўскі К. Дуда (апр.).  
 Полтавцев И. Что затуманилась, зоренька ясная (обр.).  
 Семяняка Ю. Ой, не шумі ты, гаю (апр.).  
 Салманов В. «Куда» из хорового цикла «Восьмистишья».  
 Туранкоў А. Прыйдзі, мой любы.

*Для транспонирования*

Мендельсон Ф. Весна.  
 Ребиков В. Травка зеленеет. Люблю грозу.  
 Танеев С. Венеция ночью.  
 Шуберт Ф. Липа.  
 Кюи Ц. Весеннее утро.  
 Сибелиус Я. Финляндия.  
 Мендельсон Ф. Лес.  
 Шуман Р. Доброй ночи.

## Список основной литературы

1. *Андреева, Л.* Хрестоматия по чтению хоровых партитур. Вып. 2 / Л. Андреева, В. Попов. – М. : Музыка, 1972. – 394, [1] с.
2. *Живов, В.* Трактовка хорового произведения / В. Живов. – М. : Сов. Россия, 1986. – 126 с.
3. *Иконникова, Л. Н.* Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л. Н. Иконникова ; науч. ред. Ю. Д. Златковский. – Минск : Изд. центр БГУ, 2005. – 143 с.
4. *Левандо, П. П.* Анализ хоровой партитуры / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1965. – 55 с.
5. *Кеериг, О. П.* Хороведение : учеб. пособие / О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2004. – 187 с.
6. *Осеннева, М. С.* Хоровой класс и практическая работа с хором / М. С. Осеннева, В. А. Самарин. – М. : Академия, 2003. – 192 с.
7. *Полтавцев, И.* Курс чтения хоровой партитуры : в 2 ч. / И. Полтавцев, М. Светозарова. – М., 1962–1964.
8. *Семеновский, Д.* Хрестоматия по чтению хоровых партитур: Произведения для хора без сопровождения. Вып. 1 / Д. Семеновский, М. Королева. – М. : Музыка, 2007. – 80 с.
9. *Семеновский, Д.* Хрестоматия по чтению хоровых партитур : Произведения для хора без сопровождения. Вып. 2 / Д. Семеновский, О. Романова. – М. : Музыка, 2007. – 80 с.
10. *Семеновский, Д.* Хрестоматия по чтению хоровых партитур : Произведения для смешанного хора без сопровождения. Вып. 3 / Д. Семеновский, О. Романова. – М. : Музыка, 2008. – 96 с.
11. *Семеновский, Д.* Хрестоматия по чтению хоровых партитур : Произведения для смешанного хора без сопровождения. Вып. 4 / Д. Семеновский, О. Романова. – М. : Музыка, 2010. – 100 с.
12. *Роўда, В.* Хрэстаматыя па чытанні харавых партытур / В. Роўда. – Мінск : Беларусь, 1974. – 143 с.

## Список дополнительной литературы

1. *Бугасов, С.* Душе моя : произведения для смешанных составов хоров / С. Бугасов. – Минск : Изд. Вараксин А. Н., 2009. – 112 с.
2. *Век маладосці : харавыя цыклы беларускіх кампазітараў* / уклад. А. А. Свірыдовіч. – Мінск : Зорны верасень, 2009. – 188 с.
3. *Гажэўская, Т. С.* Табе, Прачыстая Багародзіца! / Т. С. Гажэўская. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2009. – 327 с.
4. *Гукі Бацькаўшчыны* / уклад. А. А. Свірыдовіч. – Мінск : Тэхнапрынт, 2004. – 216 с.
5. *Гэта наша Радзіма: вакальныя творы беларускіх кампазітараў на вершы У. Карызны* / уклад. С. Ярохіна. – Мінск : Беларусь, 1998. – 120 с.
6. *Духоўная харавая музыка* / уклад. А. В. Пякуцька, З. Л. Леановіч, В. П. Маеўская. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1996. – 156 с.
7. *Ерохіна, С. К.* Хоровой класс и хор в школе. Хоровая музыка XVI–XVIII вв. / С. К. Ерохіна. – Минск : Мастац. літ., 2008. – 143 с.
8. *Как прекрасен этот мир!* / сост. Б. Кожевников. – Минск : Беларусь, 2002. – 232 с.
9. *Каціўся вяночак : беларус. нар. песні* / уклад. А. А. Свірыдовіч. – Мінск : Выд. Вараксін А.М., 2006. – 72 с.
10. *Салавей спявае: хары, песні на вершы У. Карызны* / уклад. С. Ярохіна. – Мінск : Беларусь, 1990. – 160 с.
11. *Харавы канцэрт* / уклад. А. Пякуцька, Я. Рэутовіч, З. Леановіч, В. Маеўская. – Мінск : Беларусь, 1999. – 167 с.
12. *Харавая музыка: адр. беларус. нар. песень* / уклад. А. В. Пякуцька, З. Л. Леановіч, В. П. Маеўская. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1996. – 236 с.
13. *Хоровой концерт: произведения зарубежных композиторов XVI–XX вв.* / сост. С. Ерохіна. – Минск : Лимариус, 2000. – 176 с.