

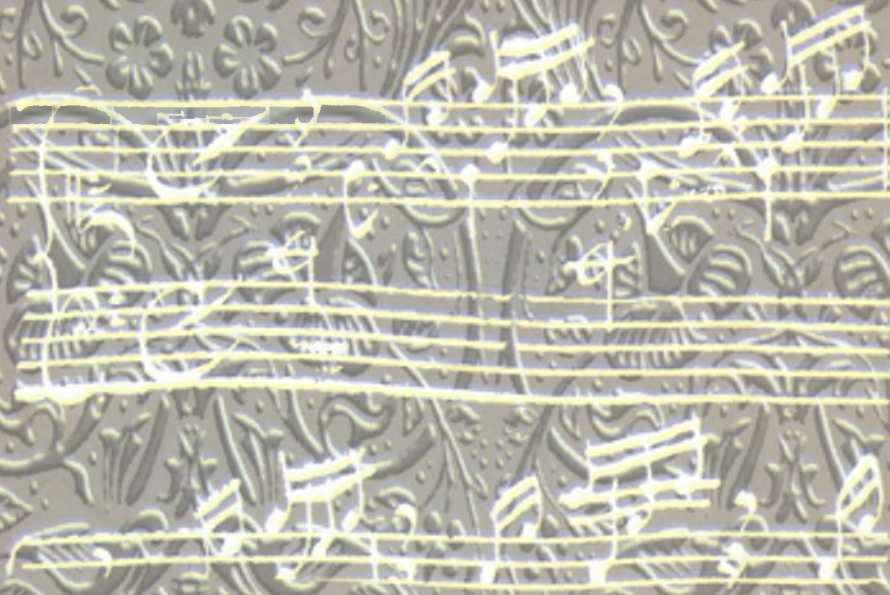
Ш, 941
Е782

С. К. Ерохина

ХОРОВОЙ КЛАСС и ХОР в школе

Хоровая музыка XVI-XIX вв.

7-11
классы



С. К. Ерохина

ХОРОВОЙ КЛАСС и ХОР в школе

Хоровая музыка XVI-XIX вв.

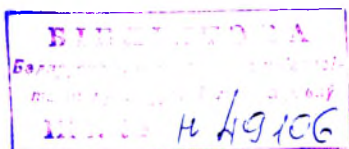
7-11 классы

Учебно-методическое пособие для учителей
специальных учебных предметов
музыкальной направленности

Рекомендовано
Научно-методическим учреждением
“Национальный институт образования”
Министерства образования
Республики Беларусь

*В дар библиотеке Белорусского госу-
дарственного университета культуры и
искусств от автора с пожеланиями
восприимчивости данного учебного посо-
бия. 18.12.2008*
Сврозь

Минск
«Мастацкая літаратура»
2008



УДК 373.5.016:78

ББК 74.268.53

Е782

Рецензенты:

народный артист Беларуси, лауреат Государственной премии Республики Беларусь, профессор, художественный руководитель Государственного академического народного хора имени Г. И. Цитовича *М. П. Дриневский*;
заместитель директора по учебно-воспитательной работе СШ № 170 г. Минска
Г. И. Пасько

ISBN 978-985-02-1040-1

© Ерохина С. К., 2008
© Оформление. ИРУП «Мастацкая літаратура», 2008

От составителя

Учебно-методическое пособие разработано в соответствии с требованиями учебной программы «Хоровой класс. Хор» и подготовлено для общеобразовательных учреждений с изучением специальных учебных предметов музыкальной направленности.

Пособие может быть использовано в учебном процессе не только по предметам «Хор» и «Хоровой класс», но и по предметам «Основы дирижирования» и «Дирижирование». Оно состоит из методических рекомендаций, теоретического материала и хрестоматии по курсу. Помимо этого, в пособие включен Краткий словарь хормейстера.

Хрестоматия выстроена в хронологическом порядке от простого к сложному, четко подразделяясь по жанрам.

Методические рекомендации включают материал для подготовки учителя к хоровым занятиям по конкретным произведениям.

В рекомендации также включены краткие сведения из жизни и творчества русских композиторов названного периода. Здесь же дается история «знаменного пения» и становления русской композиторской школы. Достаточное место отводится вопросу возникновения многоголосия, или «строчного пения» в XVI в. Подробно рассматривается русская хоровая культура эпохи Просвещения, включая партёсные хоровые концерты и другие жанры этого столетия: псалмы, духовные и светские канты, а также хоры из опер русских композиторов.

Большое внимание в рекомендациях отведено хорам без сопровождения (а cappella) XIX в.

Подробно анализируется творчество композитора XVII в. Василия Титова, а также авторов XVIII—XIX вв. Дмитрия Бортнянского, Степана Давыдова, Алексея Львова, которые внесли огромный вклад в развитие хорового концерта.

Оригинально представлен материал, связанный с историей развития русской оперы и ее основателей Василия Пашкевича, Алексея Верстовского, а также композиторов Михаила Глинки, Александра Бородина, Цезаря Кюи, Модеста Мусоргского, Петра Чайковского.

Значительное место в методических рекомендациях занимает раздел, посвященный развитию светской хоровой музыки без сопровождения (а cappella) в творчестве Александра Алябьева, Александра Даргомыжского, Цезаря Кюи.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Данные методические рекомендации предназначены для учителей пения базовой и средней школ, руководителей хоровых коллективов.

Учебно-методическое пособие состоит из двух разделов: первый включает хоры без сопровождения, второй — хоры с сопровождением фортепиано.

В акапельном жанре представлены древние образцы одноголосных песнопений, канты, многолетия, хоровые концерты и светские хоры А. Алябьева, А. Варламова, А. Даргомыжского и Ц. Кюи.

Второй раздел пособия включает хоры из опер, переложения и оригинальные хоровые произведения русских композиторов XVIII—XIX вв. В. Пашкевича, А. Верстовского, М. Глинки, А. Даргомыжского, А. Бородина, М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Танеева.

Разное количество голосов (от двух до четырех) позволит педагогам варьировать исполнительские составы по вокальным возможностям детей, поющих в хоре.

* * *

Интерес к нашей хоровой культуре прошлого, неизмеримо возросший в последнее десятилетие, проявляется и у исследователей, и у исполнителей, а главное — в широких слушательских аудиториях. Вот почему сегодня изучение и исполнение «памятников» русского певческого искусства — одна из наиболее актуальных задач детского музыкально-хорового воспитания.

На сегодняшний день нет единого мнения о том, как исполнять русскую хоровую музыку так называемого «доклассического периода». Фактически каждый педагог или хормейстер полагается лишь на свой собственный вкус, интуицию, чувство меры. Какие же проблемы возникают перед современными исполнителями такого рода хоровой музыки? Прежде всего перед педагогом-хормейстером встает задача организовать звуки во времени и облечь их в определенную метрическую структуру. Ведущую роль в этом играет текст песнопений.

Именно текст, его ритмика определяют норму исполнения. Ударения в отдельных словах указывают на соответствующие «ударные центры» внутри музыкальных попевок и фраз, а смысловые ударения в поэтических фразах соответствуют, как правило, кульминациям музыкальных предложений и периодов.

Нельзя не вспомнить об одном важном обстоятельстве: о неразрывной связи двух линий русской музыкальной культуры — профессиональной и народной. Развитие этих линий проходило параллельно и самостоятельно, но отнюдь не изолированно друг от друга.

Русская песня, ее плавная протяжность и гибкая метроритмическая свобода, несимметричность, ее удивительная проникновенность оказали огромное влияние на формирование русского певческого искусства. Поэтому углубленное знакомство с народно-песенным творчеством, его изучение играют важную роль при исполнении и понимании древних пластов русской хоровой музыки.

С *проблемой метроритма* связана и исполнительская *фразировка*. Многолетия, канты и более ранние образцы хоровой музыки XVII—XVIII вв. не могут исполняться «строго» и «аскетично», а по сути — бездушно. Пресловутая «строгость» порождает скуку как среди слушателей, так и среди исполнителей, а ровная монотонность вы-

зывает утомление. Избежать этого помогает умелое использование выразительных возможностей, чаще в виде контрастной динамики *forte-piano* или *piano-forte*, без длительных нарастаний (*cresc*) или спадов (*dim*).

Большую роль в исполнении песнопений XVII—XIX вв. играет *темп* этих произведений. Общеизвестно, что темпы того времени были медленнее современных, поэтому быстрые темпы и торжественная музыка звучали значительно медленнее, чем ныне принято.

Торопливость в исполнении кантов, многолетий, партесных концертов, оригинальных хоровых сочинений без сопровождения В. Титова, Д. Бортнянского, С. Давыдова, А. Львова, А. Алябьева, А. Варламова нарушит стилистику музыки того времени и приведет к искажению смысла многих произведений.

Особо следует остановиться на проблеме *дикции* и *орфоэпии*. То, что современные нормы русского литературного языка мало пригодны для исполнения русской хоровой музыки прошлого, представляется бесспорным. Однако на практике вся речевая «старинность» выражается исключительно в неумеренном «оканье» и в чистом («как пишется») произнесении отдельных суффиксов и окончаний. А сколько нарушений смысла песнопений происходит из-за невнимания к пунктуации в тексте!

Главная причина многочисленных ошибок — отсутствие у большинства юных исполнителей и их руководителей элементарных знаний о церковнославянском языке, на котором написано большинство текстов песнопений. Автор-составитель данного учебно-методического пособия постаралась исправить этот пробел, поместив Краткий словарь хормейстера с пояснениями и правильными ударениями в словах церковнославянского происхождения.

Музыкальный материал учебно-методического пособия весьма разнообразен по количеству голосов и степени сложности. Многие из произведений могут послужить основой для вокально-хоровых упражнений, закрепляя приемы владения дыханием. Например, *погласица*, помещенная вначале, изложена в одноголосном варианте и имеет диапазон не больше квинты (ч. 5), мелодическое движение в ней почти отсутствует, поэтому пение на одной ноте с чередованием гласных (у — и), (е — ю — я) может выстроить интонационную ровность и дикцию у поющих детей.

* * *

Значительная роль в пособии отводится *кантам*, имеющим самый разнообразный характер: шуточный, лирический, элегический, торжественный или викториальный, назидательный.

Известно, что панегирические канты первой четверти XVIII в., посвященные петровским победам, пелись на многочисленных торжествах учениками, церковными хорами, хорами патриарших и государственных певчих. Все перечисленные хоры имели в ту пору мужской состав. Издавна в хоры привлекались и детские голоса, поэтому автор настоящего пособия, подготовив переложения кантов для трехголосного детского или женского состава, сознательно сохранила в нотном материале варианты некоторых из них для мужского хора: кант викториальный «Торжественная паки», канты «Буря море раздымает», «Радуйся, Росско земле». Практически все они написаны для трехголосного состава и имеют аккордовую фактуру изложения, где большую роль играет функционально-гармоническая последовательность Т-D-T или аутентические обороты.

Состав исполнителей кантов может быть также самым разнообразным: от 20—25 человек до 50—60 и более.

По своей тесситуре канты достаточно удобны. Более того, оригиналы, написанные для мужского или юношеского состава, изложены и аранжированы автором пособия для женских составов в двух-, трех- или четырехголосном изложении.

Многие канты, представленные в пособии, могут быть транспонированы на м. 3, б. 3 вверх или вниз. На более широкий интервал проводить транспонирование считаем нецелесообразным, так как это изменит тонально-тембровую окраску произведений.

Среди наиболее простых кантов: «Всю землю в цветы апрель одевает» (XVII в.), «Буря море раздымает» (XVIII в.), «Два каплуна-хоробруна» (XVIII в.).

Эти канты могут исполняться учащимися как базовой школы, так и хором старших классов.

Следует обратить внимание на большое количество куплетов, которое можно уменьшить по желанию руководителей хоров. Важно следить за тем, чтобы сокращение количества куплетов не исказило содержания кантов.

Из более сложных и достаточно известных кантов для хора старшекласников предлагаем «Днесь, Орле Российский», «Радуйся, Росско земле» и «Сидит сова на печи». Эти канты отличают более широкий диапазон партий и довольно сложный ритмический рисунок с переменными размерами: $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{4}$.

Целесообразно предварительно подготовить хор к гармоническому трехголосию, используя упражнения на чередование функций Т-Д-Т, Т-IV-Т, Т-VI-Т в удобной тесситуре, начиная с унисона и заканчивая тоникой (см. нотное приложение, упражнение 1).

После пропевания упражнений можно приступить к разучиванию кантов, обращая особое внимание на точное интонирование аккордов. Канты следует петь всем вместе в аккорде, используя ферматы там, где, по мнению педагога-хормейстера, нет стройности звучания. На этом этапе чрезвычайно полезно использовать прием пения то вслух, то про себя. Скажем, вслух поются тонические аккорды, а все остальные — про себя. Затем наоборот — тонические аккорды про себя, а все остальные вслух.

Большую роль в репетиционной работе следует уделить ритмическому и динамическому ансамблю. Учащиеся чаще всего сокращают крупные длительности, скажем, половинные, теряя ощущение внутренней пульсации, что неизбежно приводит к качаниям в темпе. В качестве упражнения можно использовать прием пения с дроблением, где самая мелкая длительность (восьмая) принимает на себя роль пульсирующей единицы. Этот прием поможет исполнителям петь ритмически устойчиво, сохранять ровный темп (см. нотное приложение № 2).

При работе над произведениями нельзя упускать из виду одновременное и единообразное произнесение гласных и согласных, учитывая при этом особенности старославянских текстов.

Несколько иного подхода в исполнении требуют «Многолетия» (большое и малое) Василия Титова и Дмитрия Бортнянского. Данные произведения носят самостоятельный характер, не являясь, как принято, частью торжественных богослужений. «Многолетия» написаны для мужского и смешанного состава, при необходимости эти составы могут быть заменены женскими голосами (варианты переложений сделаны автором учебно-методического пособия). Эти песнопения требуют четкого произнесения текста и контрастной динамики.

* * *

Приступая к работе над духовными произведениями и частями известных хоро-вых концертов русских композиторов XVII—XIX вв., дирижерам и педагогам в первую очередь следует познакомиться с творчеством авторов, определить характерные стилистические черты и виды фактуры сочинений (гармоническая или полифоническая). Практически все сочинения Д. Бортнянского, С. Давыдова, А. Львова, включенные в учебно-методическое пособие, объединены общими чертами музыки того времени: возвышенностью настроения, красотой формы, мастерством гармонического языка. Все они представляют не только благодатный учебно-педагогический материал, но и могут служить важным средством воспитания духовности и художественного вкуса у детей.

Один из лучших хоровых концертов — концерт Д. Бортнянского № 3. В пособии дана его первая часть «Господи, силою Твоею» в переложении для детского состава, сделанном мастером хоровых обработок и переложений Станиславом Грибковым, много лет работавшим с детскими хорами. Тональность оригинала C-dur. Характер музыки торжественно-панегирический. Вот почему довольно подвижный темп этого сочинения не должен быть суетливым. Хоровая фактура насыщена имитационностью. В качестве упражнений по освоению полифонических приемов могут послужить каноны, построенные на мелодиях русских народных песен «Во поле береза стояла», «Со вьюном я хожу» (см. нотное приложение, упражнения 3, 4). Работа над такой музыкой полезна для развития у хористов полифонического мышления, умения слышать одновременно звучание нескольких мелодических линий. Определенную пользу приносит каноническая форма в освоении терцового двухголосия.

Фрагменты литургических песнопений «Слава Отцу и Сыну» Д. Бортнянского, «Слава» С. Давыдова, а также «Херувимская» А. Львова довольно сложные для исполнения как по содержанию, так и в отношении ансамбля. Определенные ансамблевые трудности могут вызвать наличие почти в каждом голосе особого ритмического рисунка и разной подтекстовки, соотношение силы звучания верхнего голоса и излагающих основной тематический материал средних голосов, чередование медленного и быстрого темпов, ровность дыхания и стройность звучания партий в аккорде.

При разучивании этих произведений полезно обрабатывать полифонические элементы на упражнениях, построенных в форме канона, а также использовать распевания на чередовании гармонических последовательностей T-S-D-T в трехголосном изложении. В тех случаях, когда часть исполнителей выполняет функцию фона, хор должен владеть навыком цепного дыхания, обеспечивая непрерывность звучания длинных музыкальных фраз (см. нотное приложение, упражнения 3, 5).

* * *

Светские хоры *a cappella* А. Алябьева, А. Варламова и А. Даргомыжского занимают особое место в истории хоровой музыки. В жанровом отношении они близки к наиболее распространенным в то время видам сольной и ансамблевой музыки, невелики по объему, имеют куплетную форму и написаны в виде хоровых миниатюр песенного или романсового типа.

В хорах А. Алябьева «Песня о молодом кузнеце» и в «Охотничьей песне» большая роль отводится сопрановой партии, ведущей основную мелодию как в сольных эпизодах, так и в хоровых припевах. Огромное выразительное значение имеют здесь тембровые средства: сопоставление хорового tutti и solo. Трехголосный принцип изло-

жения, параллельное движение верхних голосов и противопоставленное им движение нижнего голоса, аккордовый склад, ритмическое равенство голосов хоров говорят о явном следовании традициям канта.

Значительный интерес представляет вокальное произведение **А. Варламова «Белет парус одинокий»** в переложении для детского хора Г. Беззубова. Автор переложения поручает основную мелодию солисту, а хор выполняет функцию аккомпанемента.

Это произведение несомненно потребует специальной работы для достижения ансамбля хора с солистом. Хору нужно «слушать» и «слышать» солиста, гибко меняя динамику в соответствии с художественным замыслом данного произведения. Большую пользу при работе окажут вокальные упражнения, построенные на опевании устойчивых ступеней лада (d-moll). Например: d-cis-e-d; f-e-q-f; a-qis-b-a; d-cis-e-d и т. д. (см. нотное приложение, упражнение 6).

Для достижения ритмического ансамбля полезно, разбив коллектив на две равные группы, предложить одной отстукивать метрическую пульсацию, а другой — ритмический рисунок. При работе над произведением нельзя упускать из виду одновременное и единообразное произнесение гласных и согласных. В качестве подготовки к пению со словами можно использовать и исполнение на какой-либо слог, как в начале произведения, например: ля-ля и т. д. (см. нотное приложение, упражнение 7).

Хор «На севере диком» А. Даргомыжского представлен двумя вариантами: для детского хора а cappella и с сопровождением фортепиано. Специфичность хорового письма А. Даргомыжского заключается в том, что при преимущественно туттийном изложении каждый голос по-своему индивидуален и самостоятелен. Поэтому, работая над сочинением, полезно пропевать голоса отдельно, затем комбинируя в дуэтах C^1+C^2 ; C^1+A^1 ; C^2+A^1 . Такая репетиционная работа дает возможность прослушать каждую партию и мелодическую линию по «горизонтали», выявить мелодическое богатство произведения.

«Весеннее утро» Ц. Кюи — одна из хоровых миниатюр, написанная композитором специально для детского состава с четко выраженной трехголосной аккордовой фактурой. Конечно же, на первом этапе разучивания будут преобладать чисто технические задачи: интонирование интервалов, хроматизмов, осознание мелодической линии в голосах. Затем будут решаться и более сложные творческие задачи.

* * *

Раздел, в котором представлены хоры из опер, а также хоры с сопровождением, более удобный для исполнения благодаря фортепианному сопровождению.

Хор «Друженька, хорошенькой» из свадебного обряда оперы «Как поживешь, так и прослывешь» В. Пашкевича и его же хор из III действия исторического представления **«Начальное управление Олега»** изложены в трехголосном варианте для женского состава. Музыкальная форма — куплетно-вариационная. По тесситуре они удобны для исполнения, нет очень низких и слишком высоких нот.

Хоры имеют танцевальный характер, в сопрано преобладает поступенное движение мелодии, остальные два голоса составляют гармоническую основу. Партия аккомпанемента поддерживает исполнение ритмически и тонально.

Хор девушек из оперы «Аскольдова могила» А. Верстовского отличает особая мелодичность. Он выдержан в ритме полонеза и болеро, преобладает гармоническая фактура изложения. Интонационно хор связан с сентиментальным романсом того времени. Велика роль оркестрового аккомпанемента. Несмотря на ясность и доступность музыкального языка, имеются и определенные трудности для исполнения: широкие интервальные скачки на октаву и сексту, внутрислоговые распевы с чередо-

ванием мелких длительностей (восьмые, шестнадцатые), неудобные гласные «и», «е» на сильной доле такта. В припеве наряду с яркой мелодией в партии сопрано налицо аккомпанирующий голос в альтях.

Большую помощь в работе над хором окажут упражнения ритмического характера, когда партия сопрано в трехдольном размере пропевает и отстукивает ритм четвертными длительностями, а альты в это время «проводят» ритмическую пульсацию восьмыми и шестнадцатыми длительностями, далее — наоборот (см. нотное приложение, упражнение 8).

«Горные вершины» А. Варламова, «Жаворонок», «Ты, соловушка, умолкни» М. Глинки — мастерские переложения известных романсов для двухголосного хора, выполненные А. Луканиным и А. Егоровым. Эти произведения отличают мягкий лиризм и изящество. Несмотря на внешнюю простоту, они сложны для исполнения. Самого серьезного внимания потребуют вопросы дыхания, выпевания мелких длительностей, скачков (на м. 7, ч. 4, ч. 5) и хроматизмов. Обязательное условие достижения хорошего ансамбля и темпо-ритмической гибкости исполнения — постоянное ощущение хористами пульса инструментального сопровождения. Для улучшения тембрового ансамбля в репетиционной работе полезно использовать прием пения на различные слоги: лю, ку—у сопрано, ди, зу—у альтов. Данные хоровые переложения могут быть рекомендованы для работы с учащимися базовой школы (6—7 классы).

«Ночевала тучка золотая» А. Даргомыжского — в оригинале вокальное трио для сопрано, тенора и баритона в сопровождении фортепиано. Автор хорового переложения А. Луканин. Лиризм и широкая распевность потребуют от исполнителей культуры звука, стройности звучания всех голосов. Интонационная точность будет зависеть от крепкой мышечной опоры звука. Достижение слитного звучания хора (без цезур на протяжении целого предложения) возможно благодаря цепному дыханию. Полезным может быть упражнение на развитие цепного дыхания. Например, исполняется гамма в восходящем или нисходящем движении целыми нотами. В середине *каждого* звука *каждый* хорист четко и одновременно с партнерами возобновляет дыхание и затем интонационно уверенно повторяет тот же звук (см. нотное приложение, упражнение 5).

Хоры из опер **«Князь Игорь» А. Бородина («Улетай на крыльях ветра»), «Рогдана» А. Даргомыжского («Как денница появится»), «Чародейка» П. Чайковского («Пойду ль, выйду ль я»)** объединяет песенное начало.

При работе над этими хорами важно добиться четкого, но бережного произнесения текста, смягченного исполнения окончаний слов, филировки в конце фраз, мягкой, но активной атаки звука. Огромную роль в дорисовке художественного образа произведений играет фортепианное сопровождение.

При работе над этими произведениями полезно использовать комплекс упражнений, нацеленных на развитие цепного дыхания, разнообразных штрихов (*legato*, *staccato*, *non legato*), хорового и группового ансамбля. Хористы должны ясно понимать, какие задачи преследует то или иное упражнение, работать с полной отдачей сил, как над любимым произведением, в котором все приобретенные навыки еще более усовершенствуются (см. нотное приложение, упражнения 5, 9, 10, 11).

Хоровые миниатюры «Заря лениво догорает» Ц. Кюи, «Вечерняя песня» М. Мусоргского, «Горные вершины» С. Танеева объединяют лирический характер изложения, широта мелодического дыхания, напевность и гибкость фразировки, «диалогическое» построение фактуры. Преобладает в хорах двухголосие, хотя эпизодически «включается» и трехголосие. Яркой изобразительностью отличается фортепианное сопровождение, его ритмическая пульсация помогает хору правильно ощущать и динамический пульс произведений.

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ (X—XIX вв.)

Приняв в 988 г. крещение, Русь стала наследницей и продолжательницей традиций византийской церковной культуры и музыки. Началась новая для России эпоха в развитии культуры, связанной с христианским мировоззрением. Самостоятельное развитие заимствованных у греков основ церковного пения составляет отличительный признак истории пения русского. Уже в первый период его формирования появились не только «русские» новые распевы, но и иное музыкальное письмо, и как бы новая система музыкально-певческого искусства.

Первоначальным и древнейшим распевом Русской православной церкви является **знаменный распев**. Свое название знаменный распев получил от слова «знамя», т. е. знак, нотный знак. Эти песнопения были одноголосными и исполнялись мужским хором без сопровождения (а cappella). Знаменная запись не давала точного звуковысотного и ритмического обозначения. Мелодика распевов отличалась плавностью, постепенностью движения, ритм основывался на мерной, спокойной декламации текста.

Значительную роль в музыкальном образовании той поры сыграли *певческие школы*. Уже в XV в. в Москве, Пскове и других городах было немало певческих школ. Среди них издавна славилась школа новгородские. Они готовили выдающихся мастеров церковного пения для многих хоров.

В создании высокоразвитого певческого искусства Древней Руси принимало участие множество певцов-тружеников, большинство из которых остались неизвестными. Документы сохранили лишь отдельные имена: братья Василий и Савва Роговы, Иван Нос, Стефан Голыш, Федор Крестьянин (Христианин).

Эволюция древнерусского певческого искусства включала и усовершенствования крюкового (знаменного) письма. Удачной оказалась система дополнительных обозначений *киноварью* (красный цвет), разработанная новгородским распевщиком Иваном Шайдуровым в XVI в.

Время возникновения многоголосного пения в Древней Руси точно неизвестно. Первое упоминание о многоголосном (строчном) пении появилось в XVI в. Возникло **строчное пение** на основе русского народного многоголосия (двух-, трех-, редко четырехголосного). Раннее многоголосие было мелодическим по своей природе. Одновременное звучание нескольких горизонтально развивающихся мелодических голосов иногда создавало диссонирующее звучание, что было характерным для раннего русского многоголосия. Ведущим голосом в строчном пении (в трехголосном изложении) являлся средний и назывался «путь», верхний голос — «верх», нижний голос — «низ».

В XVII в. из юго-западных районов России стало проникать **партесное пение**, т. е. пение по партиям (гармоническое), которое явилось следствием польского католического влияния. Как и знаменное, оно не имело инструментального сопровождения. В это время на Западе гармоническое пение было в полном своем расцвете. Специфической чертой партесного пения является четырехголосный аккордово-гармонический склад. Наряду с мужскими голосами звучат голоса мальчиков, хор делится на четыре голоса: дисканты, альты, тенора и басы. Партесное пение отличается четкая ладовая и метро-ритмическая организация, яркие контрасты между разделами формы; контраст образного, тематического, темпового, динамического, фактурного, а также контраст полифонического и гармонического изложения. Для записи партес-

ного пения потребовалась пятилинейная нотация, получившая название «киевское письмо», в котором ноты имели квадратную форму.

К концу XVII в. были разработаны теоретические основы партесного пения. Самым значительным из этих руководств является «Идея грамматики мусикійской» Николая Дилецкого. «Грамматика» Дилецкого охватывает широкий круг вопросов теории музыки, техники музыкального сочинения и эстетической проблематики.

К концу XVII в. партесное пение, завоевывая все большее число сторонников, становится популярным не только в Москве, но и во многих других городах.

Особенности партесного стиля определили и зарождение нового жанра — **хорового концерта** (конец XVII в.). Он представлял собой торжественные, праздничные композиции, отличающиеся пышностью и эффектностью звучания. Состав хора был разным: четыре, восемь, двенадцать, двадцать четыре и даже сорок восемь голосов, что свидетельствует о высочайшей культуре хорового исполнения. В одночастных композициях хоровых концертов соблюдался темповый контраст и смена размера в каждом разделе. В трехчастной форме концерта смена темпа была следующей: быстро — медленно — быстро. Между частями, как и внутри них, часто использовалось противопоставление мощного звучания всего хора (*tutti*) и легкой прозрачной фактуры солистов (*solo*).

Концерты создавались чаще всего на тексты из Псалтыри (Псалмы Давида) или других молитв. Псалтырью называли одну из священных книг Ветхого Завета, в которой собраны 150 псалмов. Авторами псалмов были Моисей, Соломон, Асаф и др. Однако большая часть псалмов принадлежит царю и пророку Давиду.

В жанре хорового концерта работали многие русские композиторы: Н. Дилецкий, В. Титов, А. Ведель, С. Дегтярев, С. Давыдов, П. Турчанинов, М. Березовский, Д. Бортнянский, А. Львов и др.

Титов Василий Поликарпович (ок. 1650 — ок. 1710). В исторических документах имя В. Титова впервые встречается в 1678 г., когда он был зачислен в хор государевых певчих дьяков царя Федора Алексеевича. Прославился Титов как композитор, написавший музыку к «Псалтыри рифмотворной», переложенной на вирши видным поэтом и проповедником Симеоном Полоцким (около середины 1680-х гг.). В. Титов также автор 28 многоголосных концертов (до двенадцати и более голосов). Ему принадлежат концерт на Полтавскую победу «Рцы нам ныне» (1709), отдельные песнопения, в том числе «Большое многолетие».

Бортнянский Дмитрий Степанович (1751—1825) — композитор, дирижер, педагог. Бортнянский, как и некоторые его знаменитые современники, среди которых художники Д. Левицкий и В. Боровиковский, скульптор И. Мартос, композитор М. Березовский, был выходцем с Украины. В семилетнем возрасте его привезли в Петербург, в Придворную певческую капеллу. Здесь он под руководством Галуппи занимался теорией музыки. В 1768 г. Д. Бортнянский уехал в Италию для продолжения музыкального образования, где пробыл до 1779 г. По возвращении был назначен капельмейстером капеллы, а с 1796 г. и до самой смерти руководил Придворной певческой капеллой. С именем Д. Бортнянского связан новый этап в деятельности капеллы. Он содействовал комплектованию хора лучшими голосами России и, будучи великолепным знатоком вокального и хорового искусства, довел хоровое исполнение до совершенства.

Д. Бортнянским написано более 100 духовно-музыкальных произведений, из них 35 концертов для четырехголосного смешанного хора, 10 концертов для двух

хоров. Концерт № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» по своим музыкально-художественным достоинствам признается произведением классическим.

Д. Бортнянский — автор 6 опер: «Кребнт» (1776), «Алкйд» (1778), «Квинт Фабий» (1778), «Празднество сеньора» (1786), «Сокол» (1786), «Сын-соперник» (1787).

Давыдов Степан Иванович (1777—1825) — талантливый русский композитор начала XIX в., выходец с Украины (Черниговская губерния). Ученик Дж. Сарти. Был театральным капельмейстером. Его перу принадлежит множество произведений, написанных в различных жанрах: опера-тетралогия «Днепровская русалка», балеты «Увенчанная благодсть», «Жертвоприношение благодарности», музыка к театральным постановкам и ряд духовных сочинений. Из них были изданы десять четырехголосных хоровых концертов, три концерта для двух хоров.

Большая часть духовно-музыкальных сочинений С. Давыдова отличается внешним блеском и звучностью. В его произведениях заметно влияние музыкального стиля итальянской школы, что ясно сказывается как в превосходстве в них сольного пения над гармоническим, так и в ариозном характере сольных мелодий.

Львов Алексей Федорович (1798—1870) — композитор, музыкант, исполнитель. Родился в семье бывшего директора Придворной певческой капеллы Федора Петровича Львова в г. Ревеле (ныне Таллинн). Получил домашнее музыкальное образование. Как композитор стал известен в 1833 г., написав гимн на текст В. Жуковского «Боже, царя храни», признанный потом общероссийским. Труды А. Львова по духовной музыке написаны в период с 1836-го по 1861 г., когда он был назначен директором Придворной певческой капеллы. Композитор задался целью привести в порядок церковное пение, выдвинув на первый план священный текст и подчинив ему музыкальный ритм.

Среди выдающихся сочинений А. Львова: «Херувимская песнь» № 1, «Достойно есть» № 2, «Вечери Твоя тайная», а также четыре духовных концерта.

* * *

Партесное пение в XVII в. было представлено не только концертами. Другой разновидностью этого пения являлись **псалмы** и **канты**.

Псалмы представляли собой особый вид домашних песнопений на духовные тексты. Благодаря содержанию, уже не связанному непосредственно с культом, они служили своеобразным переходом от церковной тематики к светской. Их истоком стала библейская «Книга псалмов», составленная Симеоном Полоцким на русском языке и положенная на музыку В. Титовым.

Духовный кант как особый музыкально-поэтический жанр сложился в Украине и в Беларуси. В нем синтезировались мелодические обороты польского, украинского, белорусского, а затем и русского происхождения. Близость к народному складу, к народным традициям способствовала быстрому распространению канта, о чем свидетельствуют многочисленные рукописные сборники конца XVII — начала XVIII в.

В ранних рукописях нередко встречаются одно-, двух-, четырехголосные канты, но ближе к XVIII в. окончательно устанавливается трехголосная фактура. При этом голоса неравноправны: два верхних движутся параллельно, а нижний образует фигурационный гармонический фундамент. Иногда встречаются приемы имитации, но преобладает аккордово-гармонический принцип. Канты создавались музыкантами-профессионалами, имена которых в большинстве случаев не сохранились.

По принятой в России линейной системе хоровая партитура стала нотироваться в разных ключах: ключ «до» предназначался дисканту, альту, тенору, ключ «соль» — только дисканту, а ключ «фа» — только басу. Исходя из этого, можно предположить, что и составы хоровых ансамблей, исполнявших канты, обязательно соответствовали ключам, обозначенным в партитурах.

Панегирические канты, или канты-виваты, исполнялись мужским составом и создавались по случаю крупных побед, а духовно-назидательные и светские канты предназначались для домашнего пения самыми различными составами хоровых ансамблей, включающими, возможно, и женские голоса.

Довольно полное представление о кантах и псалмах дает рукописный сборник «Псалмы душеполезные» первой половины XVIII в. из собрания Ф. Буслаева. Содержание сборника (более 200 примеров) представляет значительный и очень разнообразный репертуар духовных и светских, торжественных и интимных русских хоровых произведений указанного периода.

* * *

Во второй половине XVIII в. в Петербурге и Москве были открыты общедоступные российские театры, в которых наряду с драматическими спектаклями давались и оперные.

Оперы русских композиторов второй половины XVIII — начала XIX в. впитали в себя влияние древней певческой традиции — как церковной, так и народной. По своему складу они относились к народно-бытовым операм, хотя в них с течением времени стали проявляться как черты итальянской оперы (*seria*), так и более сложная драматургия и содержательность. Ранние русские оперы отличаются ярко выраженным демократизмом: в них действуют обычные люди, выходцы из простого народа; интонационная сфера включает в себя музыкальный язык городской, крестьянской «русской песни», в них широко представлен кант. В строении ранних русских опер преобладает номерная структура. Музыкальные эпизоды чередуются с разговорными диалогами. Первые оперы русских композиторов выросли непосредственно из театральных представлений, которые можно назвать театральными спектаклями с музыкой. В XVIII в. автором оперы считался не композитор, а драматург.

Две премьеры 1779 г. были справедливо восприняты как рождение жанра национальной комической оперы. Это встреченные восторженными приветствиями «Несчастье от кареты» Я. Княжнина (музыка В. Пашкевича) и «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. Аблесимова (музыка М. Соколовского). Опера Соколовского продержалась в репертуаре вплоть до начала XX в.

Интереснейший образец русской национальной оперы XVIII в. — опера М. Матинского «Как поживешь, так и прослывешь, или Санкт-Петербургский гостинный двор». М. Матинский был автором текста и музыки оперы в первой, не дошедшей до нас редакции. Автором музыки второй, известной нам редакции был композитор В. Пашкевич.

Пашкевич Василий Алексеевич (ок. 1742—1797) — скрипач, дирижер, певец, актер музыкального театра. Он был дирижером «бальной музыки» при дворе, работал помощником регента в Придворной певческой капелле, сочинял хоровые произведения. Кроме того, он преподавал в музыкальных классах Академии художеств и в течение ряда лет состоял дирижером и руководителем «Вольного театра» Книшпера — Дмитриевского (1779—1783) в Петербурге.

В 1789 г. В. Пашкевичу был пожалован титул коллежского асессора, соответствовавший армейскому званию полковника. Факт редкий для XVIII в.: русский композитор получил почести наравне с иностранцем — только Сарти был удостоен такого же чина. Императрица Екатерина II очень ценила В. Пашкевича и поручала ему самые ответственные задания, в частности написание музыки к ее собственным именинам, дворцовым торжествам. После смерти Екатерины II Павел I немедленно уволил композитора, оставив после тридцатипятилетней службы без всякой пенсии. 9 марта 1797 г. Пашкевич скончался.

В наследии В. Пашкевича осталось несколько опер: «Несчастье от кареты» (1779), «Скупой» (1782), «Тунисский паша» (1782), «Февей» (1786), «Федул с детьми» (1791), «Как поживешь, так и прослывешь, или Санкт-Петербургский гостиный двор» (2-я ред. 1792), «Обедня», а также пять четырехголосных концертов, музыка к драматическим спектаклям.

Чрезвычайно интересны в опере «Как поживешь, так и прослывешь...» *бытовые сцены*. Во втором действии мы встречаем большую хоровую сцену, впервые в истории русской оперы воспроизводящую один из эпизодов национального свадебного обряда. Все второе действие представляет собой девичник, в котором М. Матинский и В. Пашкевич тщательно отражают все элементы обряда. Несмотря на то, что использованные автором мелодии дословно не встречаются ни в одном сборнике русских народных песен, утверждается, что М. Матинский, будучи выходцем из народа и прекрасно зная его песни и обряды, воспользовался теми или иными местными вариантами знакомых ему с детства мелодий. Песни расписаны для трехголосного женского хора.

Пора русского романтического музыкального театра 20—30-х гг. XIX в. завершается операми А. Верстовского.

Верстовский Алексей Николаевич (1799—1862) родился в семье потомственных военных, занимался композицией и театральным делом. Его тридцатипятилетнюю работу в театрах называют «эпохой Верстовского»: при нем улучшилась постановочная сторона спектаклей и значительно обогатился репертуар. Он был не только умелым администратором, но и не менее профессиональным режиссером и дирижером. Перу А. Верстовского принадлежит несколько опер: «Пан Твардовский» (1828), «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1832), «Аскольдова могила» (1835), «Тоска по родине» (1839), «Чурова долина, или Сон наяву» (1844), «Громобой» (1857); оперы-водевили — «Бабушкины попугаи» (1819), «Кто брат, кто сестра» (1824), «Встреча дилижансов» (совместно с А. Алябьевым, 1825) и др.; баллады «Черная шаль» на стихи А. Пушкина и «Три песни» на слова В. Жуковского.

Вершиной творчества А. Верстовского и одновременно завершением всего исторического пути, пройденного русской оперой в XVIII — начале XIX в., стала «Аскольдова могила» (либретто М. Загоскина). В ней А. Верстовский выдвинул новый тип песенно-диалогической оперы. Хоры в опере отражают бытовой фон действия и интонационно близки к городскому романсу того времени. Они впитали интонации русской, украинской, польской песни. Мелодическое богатство хоров иногда подчеркивает активная ритмика популярных в городском быту полонеза и мазурки.

* * *

В первой трети XIX в. меняются условия развития музыкального искусства и его место в жизни общества. Композиторы и исполнители стали ощущать нарастающий интерес к их творчеству в достаточно широких социальных кругах.

Высокие достижения русской профессиональной хоровой культуры (как церковной, так и светской), а также богатые традиции народно-песенного творчества подготовили почву для возникновения в 20—30-е гг. XIX в. нового самостоятельного жанра — **оригинальной светской хоровой пьесы а саррелла**.

Исключительно важную роль в образовании этой новой разновидности хоровой музыки сыграло широкое распространение в России *домашнего музицирования*. Этот род музицирования существовал уже в XVIII в. В значительной степени он возник как результат назревшей необходимости: известная ограниченность концертной жизни, вызванная особыми социальными условиями крепостнической России, возмещалась домашним музицированием.

Одной из самых популярных форм «домашней» музыки в это время был **бытовой кант**, который уже с конца XVIII в. представлял собой вполне развитый жанр — как по содержанию, так и по музыкальному языку.

На становление хоровой музыки а саррелла большое воздействие оказал и другой распространенный среди любителей музыки жанр — **русская народная песня**, особенно городская народная песня.

Наконец, третьей распространенной формой домашнего музицирования в начале XIX в. стал **бытовой романс**. Можно с уверенностью говорить о том, что романсный жанр оказал непосредственное воздействие на развитие вокальных ансамблей и хоровой музыки а саррелла как в области содержания, так и в области музыкального языка.

Таким образом, бытовая музыка, всегда насыщенная живыми интонациями, явилась основой нового жанра хоровой музыки — светской оригинальной хоровой музыки а саррелла.

Среди композиторов, сыгравших решающую роль в становлении и формировании этого жанра, прежде всего следует назвать А. Алябьева.

Алябьев Александр Александрович (1787—1851) вошел в историю русской музыки в первую очередь как автор романса «Соловей» (слова А. Дельвига) — подлинного шедевра вокальной лирики. Автор опер, балета, множества водевилей, оркестровых сочинений, более 150 песен и романсов, а также хоровых сочинений, он до сих пор остается известным «незнакомцем», страницы биографии которого начали заполняться только во второй половине XX в. Известно, что А. Алябьев участвовал в Отечественной войне 1812 г. В Петербурге он общался с литературными и театральными деятелями: А. Грибоедовым, А. Шаховским, И. Крыловым, А. Верстовским. Был одним из первых интерпретаторов поэзии А. Пушкина в музыке: «Я вас любил», «Увы, зачем она блистает» и др.

Среди наиболее известных сочинений: оперы «Лунная ночь, или Домовые» (1822), «Аммалат-Бек» (1847), оперы-водевили (многие совместно с А. Верстовским, Ф. Шольцем) «Деревенский философ» (1823), «Встреча дилижансов» (1825), «Утро и вечер, или Ветер переменился» (1826), балет «Волшебный барабан» (1826), хоры «В танце», «Пела, пела, пташечка», «Песня о молодом кузнеце», «Прощанье с соловьем», «Охотничья песня», около 60 духовных сочинений.

Подавляющее большинство хоровых произведений А. Алябьева написано в куплетной форме и невелико по объему. Композитор применяет и форму рондо (хор «В танце»). В произведениях нашли отражение некоторые черты романсовой культуры: обилие орнаментики, украшений в верхних голосах хора, обращение преимущественно к доминантовой функции, использование мелодических ходов V-VII-I.

Трехголосный принцип изложения, параллельное движение верхних голосов и противопоставленное им движение нижнего голоса, аккордовый склад, ритмическое равенство голосов хора говорят о явном следовании традициям канта. Значительная часть смешанных хоров а *sappella* А. Алябьева написана для четырехголосного состава.

Удивительное мелодическое богатство хоров Алябьева, отшлифованность музыкальной формы, лаконичность изложения, тонкое чувство природы человеческого голоса — все это позволяет считать их классическими образцами русской музыки а *sappella* первой половины XIX в.

Варламов Александр Егорович (1801—1848). Сочинения А. Варламова, композитора редкого мелодического дарования, ставшие «эмоциональным отражением эпохи», были удивительно популярны. Знаменитый «Красный сарафан» пелся всеми сословиями — и в гостиной вельможи, и в курной избе мужика — и даже получил воплощение в изобразительном искусстве (лубок-иллюстрация). Многие романсы композитора вошли в произведения таких писателей, как Н. Гоголь, И. Тургенев, И. Гончаров, Н. Некрасов.

Судьба А. Варламова переменчива. Он познал успех и признание, был обласкан любовью современников, но после смерти надолго забыт.

Ныне песни и романсы «русского Шуберта», известного театрального композитора и дирижера, замечательного вокального педагога, вновь широко известны и любимы.

Вокальный и педагогический опыт Варламова обобщен в труде «Полная школа пения» (1840). Основные положения «Школы пения» были весьма прогрессивны. В них подчеркивалось, что преподаватель должен обладать практическими навыками и владеть теорией, в задачу певца входит глубокое проникновение в замысел композитора. Издание содержало и примеры вокальных упражнений.

Среди сочинений композитора балеты «Забавы султана, или Продавец невольников» (1834), «Хитрый мальчик и людоед» (с А. Гурьяновым, 1837); романсы, песни, хоры, музыка к спектаклям драматического театра (в частности «Гамлет», 1837). Обращался Варламов к обработкам русских народных песен (сборник «Русский певец», 1846).

Глинка Михаил Иванович (1804—1857) — первый композитор, открывший новую эпоху в диалоге западноевропейской и русской культур. С творчества М. Глинки начинается классический период русского музыкального искусства. Ему впервые удалось воплотить в профессиональной музыке особенности русского мелоса, ладово-гармонического мышления, узаконив «русскость» в традиции европейского музыкального искусства. В операх «Иван Сусанин» (1836) и «Руслан и Людмила» (1842) М. Глинка обобщил характерные черты русского народного творчества, возвысил народный напев до трагедии и открыл в них мир народной героики, былинного эпоса и сказки.

М. Глинка как мастер сложился в период расцвета русской художественной культуры и прежде всего поэзии. Среди людей, окружавших композитора в разное время, — А. Дельвиг, А. Грибоедов, В. Жуковский, К. Брюллов, Н. Кукольник, Т. Шевченко. Особое место в жизни М. Глинки занимала личность А. Пушкина, его творчество. С ним композитора роднит способность поэтизировать действительность, видеть прекрасное в повседневном, воплощать художественные образы, не противоречащие вечным законам красоты и гармонии. Сочинения композитора отличает певучая мелодичность. Поразительная свобода голосоведения в музыке Глинки связана с вокальностью, распевностью.

Важное место в творчестве композитора занимают произведения для хора. Это кантата «Пролог» и женские хоры («Прощальные песни» воспитанниц Екатерининского и Смольного институтов). Среди сочинений для хора без сопровождения выделяется «Патриотическая песня» («Москва»).

Представляют интерес многие вокальные сочинения, переложенные для хора М. Балакиревым («Венецианская ночь», «Колыбельная»), А. Луканиным («Жаворонок»), А. Егоровым («Ты, соловушка, умолкни»).

Даргомыжский Александр Сергеевич (1813—1869) — композитор, пианист, скрипач, музыкальный и общественный деятель. Свои главные открытия сделал в области речевой выразительности мелодики и музыкального языка. В историю отечественной музыки он вошел как непревзойденный мастер вокальной миниатюры. Его романсы (около 80) составили целую эпоху в национальном искусстве. Выдающийся педагог, Александр Сергеевич воспитал целое поколение прекрасных певцов. По подсчетам биографов его творчества, у него училось около 60 человек (для сравнения, у М. Глинки было 40 учеников). Для Даргомыжского Глинка был старшим другом и учителем.

Значительное место в творчестве композитора занимает опера. А. Даргомыжским создано три оперы на пушкинские сюжеты: «Торжество Вакха» (опера-балет, 1848), «Русалка» (1856), «Каменный гость» (1872).

Особая роль в творчестве композитора принадлежит циклу трехголосных хоров «Петербургские серенады» на стихи русских поэтов. Они разнообразны по содержанию. Это хоровые романсы «Приди ко мне», «На севере диком», «Где наша роза?». Жизнерадостным весельем отличаются хоры «Что смолкнул веселия глас» (слова А. Пушкина), «Из страны, страны далекой» (слова Н. Языкова). В жанре баркаролы написан хор «По волнам спокойным» (слова неизвестного автора), в духе драматической баллады выдержан «Ворон к ворону летит» (слова А. Пушкина). В сатирических хорах «В полночь леший» (слова неизвестного автора), «Говорят, есть страна» (слова А. Тимофеева) обличаются некоторые человеческие пороки.

Серенады, а их тринадцать, написаны для различных исполнительских составов: мужских (тенора, баритоны, басы), неполных смешанных хоров (альты, тенора, басы или сопрано, тенора, басы).

Цикл «Петербургские серенады» сыграл важную роль в становлении светского жанра а саррелла в творчестве русских композиторов.

Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887) — вошел в русскую историю как великий музыкант и одновременно как ученый-исследователь в области органической химии. Кроме того, он был наделен блестящими литературными способностями, даром педагога и просветителя.

Музыкальное наследие А. Бородина невелико по объему. Он написал две симфонии и симфоническую картину «В Средней Азии», около 16 романсов, два струнных квартета, «Маленькую сюиту» для фортепиано, а также оперу «Князь Игорь», над которой автор работал 18 лет, но так ее и не завершил. Сущность стиля А. Бородина определяется категорией «музыкальный эпос». Так же, как в древнерусских былинах, в его музыке воплощается мысль о богатырской мощи русского народа. Он впервые в русской музыке ярко раскрыл богатство музыкальной культуры Средней Азии (образ половцев-степняков в «Князе Игоре»). Воссоздавая колорит восточных народных песен и инструментальных наигрышей, композитор умело сопоставлял ориентальный материал с русским музыкальным эпосом, то соединяя, то разъединяя «свое» и «чужое».

к. А. Г. 106

В основу оперы «Князь Игорь» положен текст памятника русской литературы XII в. «Слово о полку Игореве». Композитору была чрезвычайно близка идея патриотизма, высказанная неизвестным средневековым сказителем. Персонажи древнерусского мира в опере реалистичны и самобытны. Композитор как бы изучает поведение своих героев в разных ситуациях: в часы величия и ликования, в дни скорби и мучений.

Кюи Цезарь Антонович (1835—1918) — известный композитор, член балакиревского кружка, видный музыкальный критик, активный пропагандист идей творчества «Могучей кучки», крупный ученый в области фортификационной школы (отрасль военно-инженерного искусства).

Творческое наследие Ц. Кюи чрезвычайно обширно и разнообразно: 14 опер (из них четыре детские). Среди самых известных «Кавказский пленник» (1857—1882), «Анджело» (1876), «Вильям Ратклиф» (1869), «Кот в сапогах» (1915). Композитором написано более 300 романсов, ряд фортепианных пьес и около 70 хоровых произведений (ансамбли, трио, хоры а cappella). Большинство хоров Ц. Кюи, преимущественно хоровых миниатюр, носит отпечаток изящной лирики. Среди них интересны два сборника: «Семь хориков» на слова И. Белоусова и «Семь вокальных квартетов» на слова Ф. Сологуба.

Данные произведения отличают прозрачность хоровой фактуры, тонкость нюансировки, мастерское использование тембровых возможностей голосов. Несмотря на малый объем, эти хоры, совершенные и законченные по форме, несут в себе глубокое содержание и являются прекрасными образцами изобразительности в хоровой музыке.

Мусоргский Модест Петрович (1839—1881). Этого композитора можно назвать гением русской музыкальной классики. Поразительно, но его музыка, наиболее полно и глубоко выразившая общественные настроения пореформенной эпохи, не нашла отклика в сердцах современников. При жизни композитора большая часть его сочинений оставалась неизвестной широкой публике.

Девизом творчества М. Мусоргского считается его изречение: «Прошедшее в настоящем — вот моя задача». В его творческом сознании сплелись в единое целое исторический опыт народа и его современное бытие. Свои оперы «Борис Годунов» и «Хованщина», написанные на исторические сюжеты, сам автор называл народными музыкальными драмами.

Главный герой в операх композитора — народ, он показан в развитии — от покорно-безучастного до взбунтовавшегося. В хорах даны яркие музыкальные характеристики различных сословных групп.

В своих операх М. Мусоргский часто прибегает к использованию народных мелодий. В ряде случаев он углубляет содержание песен, придавая им более значительный социальный смысл.

Среди основных сочинений Мусоргского — оперы «Саламбо» (1863—1866), «Женитьба» (1868), «Борис Годунов» (1869, 2-я ред. 1874), «Хованщина» (1872—1880), «Сорочинская ярмарка» (1880); для фортепиано — «Картинки с выставки» (1874); для хора и оркестра — хор из музыки к трагедии «Царь Эдип» Софокла (1860), «Поражение Сеннахериба» (1867); для солистов, хора и фортепиано «Иисус Навин» (1877); для голоса с фортепиано — сборник «Юные годы» (1865), циклы «Детская» (1872), «Без солнца» (1874), песни и романсы на слова Н. Некрасова, А. Толстого, Т. Шевченко, А. Кольцова и др., записи и обработки народных песен.

Чайковский Петр Ильич (1840—1893). Без преувеличения можно сказать, что музыка П. Чайковского — самая популярная в мире. Доступность и доходчивость ее — в великом доверии и любви композитора к человеку. Внутренний мир героев,

тонкие нюансы человеческой души всегда волновали музыканта и составляли основное содержание его творчества. Он любил свой народ, его песни, быт, историю.

Правдивость и искренность, полное слияние музыки со словом, гуманизм и народность характеризуют хоры П. Чайковского. Глубокая связь с русским и украинским фольклором проявляется в использовании в хорах подлинных мелодий обрядовых, трудовых, плясовых, хороводных песен. Композитор проявляет большую изобретательность в выборе и применении выразительных средств, поэтому каждый хор приобретает особый, свойственный только ему характер, свое «вокальное лицо». Основным и определяющим средством художественной выразительности в хоровых произведениях П. Чайковского является мелодия.

Феномен творчества П. Чайковского, как явления глубоко русского заключается в том, что композитор, воплощая личное, сумел выразить общезначимое, рассказывая языком музыки о своих душевных переживаниях, сумел подняться на уровень обобщения философских и нравственных идей, которые являются ключевыми для культуры России.

Диапазон творческих интересов композитора необычайно широк. В его наследии десять опер. Из них наибольшей популярностью пользуются «Евгений Онегин» (1878), «Мазепа» (1883), «Пиковая дама» (1890), «Иоланта» (1891). Три балета П. Чайковского служат украшением репертуара лучших балетных трупп: «Лебединое озеро» (1876), «Спящая красавица» (1889), «Щелкунчик» (1892). Перу композитора принадлежат семь симфоний, более десятка оркестровых сочинений, инструментальные концерты, хоровая и фортепианная музыка.

Танеев Сергей Иванович (1856—1915). Ученик и близкий друг П. Чайковского, мнением которого великий русский композитор дорожил, быть может, более всего, С. Танеев оставил о себе замечательную память. Его творчество затмевала слава, с одной стороны, его учителя — П. Чайковского, с другой — гениальных учеников А. Скрябина и С. Рахманинова. В С. Танееве всегда видели в первую очередь энциклопедически образованного музыканта, замечательного педагога, исполнителя-пианиста, первого русского ученого — музыкального теоретика с мировым именем. Композиторское дарование Сергея Ивановича несколько затенялось другими гранями его творческой личности и музыкально-общественной деятельности.

Понимая особый «ученый» стиль своей музыки, С. Танеев соглашался с тем, что его сочинения требуют предварительного ознакомления и вдумчивого, подготовленного слушателя. Семнадцать лет композитор работал над фундаментальными трудами «Подвижной контрапункт строгого письма» и «Учение о каноне». В этих книгах основополагающей темой стала взаимосвязь гармонии и музыкальной формы.

Наследие композитора составляют произведения самых разных жанров: опера «Орестея» (1894); кантаты «Иоанн Дамаскин» (1884), «По прочтении псалма» (1915), симфонии, концерты, камерно-инструментальные ансамбли, хоровые циклы (на стихи Я. Полонского), около 70 хоров а cappella, 55 романсов и др.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ХОРМЕЙСТЕРА

- А** **Агб́ика** — одно из средств выразительности музыкального исполнения. Заключается в кратковременных отклонениях от ровного темпа.
- А капелла** (*итал.*) — в стиле капеллы, хоровое пение без инструментального сопровождения.
- Альтера́ция** (от *лат.* изменение) — повышение или понижение высоты звука на полтона или тон (без изменения названия звука).
- Ами́нь** — истинно, верно, так есть.
- А́нгел** — вестник, посланник, бесплотный дух, наделенный разумом и волей.
- Аннота́ция** — краткое изложение содержания произведения.
- Ансáмбль** — техническое и творческое единство при совместном пении.
- Антифо́н** — попеременное пение двух хоров или солиста и хора.
- Аранжи́ровка** — переложение музыкальных произведений для иного, чем оригинал, состава исполнителей.
- Артикуля́ция** — способ исполнения звуков при пении с той или иной степенью связанности или расчлененности.
- Ата́ка** — в пении — начало звука. Атака бывает твердая, мягкая, придыхательная.
- Ауфта́кт** — замах, предварительный взмах, жест-импульс.
- Б** **Балла́да** — первоначально (в средние века) танцевальная песня, песня повествовательного характера.
- Баркаро́бла** — песня лодочника, рыбака.
- Белька́нто** (от *итал.* прекрасное пение) — стиль вокального исполнения.
- Благода́ть** — милость, польза, любовь, даяние блага.
- Блаже́н** — счастлив, благополучен.
- В** **В живо́т** — в жизнь.
- Вакх** (*греч.*), **Ба́хус** (*лат.*) — в античной мифологии одно из имен бога виноделия Диониса.
- Вво́дный тон** — неустойчивый звук лада, расположенный на ступень выше или ниже тоники и тяготеющий к ней.
- Ве́рные** — верующие, принявшие крещение.
- Вече́рня** — вечернее богослужение; ве́черя — ужин.
- Виде́хом** — увидели.
- Влады́ка** — господин, власть.
- Внегда́** — когда, в то время.
- Внемли́, внуши́** — услышь, слушай.
- Вокализа́ция** — пение на гласных звуках.
- Всено́щный** — продолжающийся всю ночь.
- Всу́е** — напрасно, попусту.
- Вы́шний** — небесный.
- Г** **Гармо́ния** (*греч.* связь, стройность) — учение о связи созвучий.
- Гимн** — торжественная хвалебная песня.
- Глаго́лити** — говорить.
- Глас** — 1) голос; 2) лад в музыке Православной церкви; 3) моление.
- Голосоведе́ние** — движение каждого голоса в многоголосном произведении.
- Головщи́к** — запевала в хоре, позже — регент.
- Гомофо́ния** — вид многоголосия, при котором один из голосов — главный, а остальные — второстепенные.
- Горды́ня** — высокомерие.
- Гряды́й** — идущий, проходящий.

- Д** Двойной хор — произведение для хора, разделенного на две части.
 Денница — рассвет, утренняя звезда; падший ангел.
 Детонация — неточное по высоте (фальшивое) исполнение.
 Диапазон — звуковой объем голоса от самого нижнего до самого верхнего звука.
 Дикция — ясность, разборчивость произнесения текста.
 Divisi (*итал.* разделенные) — временное разделение хоровой партии на два, три и более голосов.
 Динамика — сила, громкость звука.
 Дискант — высокий детский голос, соответствующий по диапазону сопрано (чаще всего до¹-соль²).
 Днесь — сегодня, ныне.
 Достойно — по заслугам, по праву.
- Е** Единородный (сыне) — единственный по рождению.
 Ектения — моление или ряд соединенных молений, протяжно произносимых диаконом или священником от лица молящихся.
- Ж** Женский хор — хор, состоящий из женских голосов. Трехголосный женский хор обычно состоит из первых и вторых сопрано и альтов.
 Живот — жизнь.
 Животворящий — дающий жизнь.
- З** Задавание тона — предварительное (негромкое) пропевание дирижером нескольких звуков для настройки хора в тональности исполняемой пьесы.
 Запев — начало хоровой песни, исполняемой одним или несколькими певцами.
 Заступи — помощи, защиты.
 Знак дыхания — запятая, комма, «галочка» — в сочинениях для пения обозначает смену дыхания.
 Знаменный распев — система старинных православных культовых напевов (XI—XVII вв.).
- И** Иже — который.
 Изми — избави.
 Имамы — иметь, владеть, брать.
 Интервал (*лат.* расстояние) — сочетание двух звуков.
 Интонирование — осознанное воспроизведение музыкального звука голосом или на инструменте.
- К** Канон (-ник) — правило; песнопения (обычно 9 песен).
 Кант — вид старинной хоровой или ансамблевой песни а cappella.
 Кантилена (*лат.* песня) — певучая мелодия.
 Капельмейстер — руководитель вокальной и инструментальной капеллы.
 Книжник — ученый.
 Кондак — краткая песнь.
 Концерт (*лат.* состязаясь) — многоголосное пение для хора, эффектно разработанное.
 Крюки — знаки старорусского безлинейного письма (XI—XVIII вв.).
 Куплет (*фр.* раздел песни) — состоит из одного проведения всей мелодии и одной строфы поэтического текста.
- Л** Лад (*слав.* согласие, мир) — система высотных связей музыкальных звуков.
 Литургия (*греч.* всенародное дело) — общественное богослужение.

- М** Мѣдиум (*лат.* средний) — термин, применяемый в вокальной педагогике для обозначения среднего участка диапазона женских голосов.
 Ми — мне.
 Микст — регистр певческого голоса, переходный между грудным и головным (фальцет) регистрами.
 Многолѣтие — торжественное провозглашение долгих лет жизни какому-либо лицу. Исполнялось при православном богослужении.
 Моея́ — моей.
 Мута́ция — переход детского голоса в период созревания в голос взрослого. Возрастные границы мутации 12—16 лет.
- Н** Насу́щный — будущий, сегодняшней.
 Натурáльный строй — строй, состоящий из интервалов натурального звукоряда.
 Непрелóжный — неизменный.
 Нетлѣнный — вечный.
 Ньюáнсы (*фр.* оттенок) — динамические оттенки звука. Они делятся на подвижные (*cresc.*, *dim*) и неподвижные (*f*, *mf*, *mp*, *p*).
- О** Образу́ющие — изображающие (херувимов).
 Огла́шенные — наставляемые в веру, готовящиеся принять крещение.
 Однорóдный хор — хор, состоящий только из мужских, только из женских либо только из детских голосов.
 Опóра — термин, употребляемый вокалистами для характеристики особого качества певческого звука.
 Орфо́пия — правильность произнесения текста.
 Осмогласие — 8 гласов, меняются понедельно в Православной церкви.
 Отложим — оставим.
- П** Па́ки — снова, опять, еще.
 Партѣсное пѣние (*лат.* часть) — вид хорового пения аккордового склада (концерты, канты).
 Партиту́ра — нотная запись ансамблевой музыки, в которой сведены партии всех голосов.
 Пѣние — вокальное искусство, исполнение музыки голосом. Виды пения: сольное, ансамблевое, хоровое.
 Подголóски — варианты ответвления основного напева.
 Пози́ция — термин, употребляемый педагогами-вокалистами (высокая П., низкая П.).
 Полифон́ия — вид многоголосия, в котором одновременно сочетаются несколько самостоятельных мелодий-голосов.
 Попечѣние — заботы.
 Поправ́ый — победивший.
 Портамѣнто (*итал.* переносить) — скользящий переход от одного звука к другому.
 Препева́юще — воспевающие.
 При́сно — всегда, постоянно.
 Псалóм — священная религиозная песнь. Псалмы входят в христианское богослужение.
 Псалты́рь — книга, собрание псалмов.
 Пса́льма — песня-гимн, разновидность канта.
 Пункти́рный ритм (*лат.* точка) — ритм, основанный на чередовании длинной и более короткой ноты.
- Р** Размещѣние хóра — расстановка. Обычно однородные голоса группируются по хоровым партиям, а в них — по однородным тембрам.
 Ра́зум — познание.
 Распѣв (рóспев) — круг старинных песнопений Православной церкви.
 Распныйся — распятый.

Регент — руководитель церковного хора.

Регистр — часть диапазона голоса, объединенная сходством тембра на основе однородности звукоизвлечения.

Резонаторы (*лат.* откликаюсь) — часть голосового аппарата, придающая слабому звуку, возникающему на голосовых связках, силу, характерный тембр.

Рэкут — скажут.

Рубато — ритмически свободное исполнение.

Рцем вси — воззовем всех.

С Седмица — неделя.

Серафимы — высшие из ангельских чинов.

Симфония (*греч.* согласие) — созвучие; монументальное музыкальное произведение для симфонического оркестра.

Славославие — славление.

Стихира — песнопение после чтения псалмов, церковная песня.

Строй — система звуковысотных отношений, интервалов.

Строчное пение — вид хорового русского пения, преимущественно на три голоса.

Т Тенуто — своеобразное выделение звука (без акцентирования) в тексте.

Тесситура — высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса.

Тлетворный — гибельный.

Трисвятое — молитва «Святыи Боже» (повторяется трижды).

Троица — божество в трех лицах (Отец, Сын, Святой Дух).

Тропарь — краткая хвалебная песнь.

Тутти — исполнение музыки всем составом хора.

Ф Фактура — совокупность средств музыкального изложения, образующих технический склад произведения; музыкальная ткань произведения.

Форсирование звука — напряженное, крикливое пение.

Фугато — полифонический эпизод или часть полифонического произведения.

У Ублажати — прославлять.

Уклоний — отведи.

Унисон — одновременное звучание двух или нескольких звуков одной и той же высоты.

Х Хейрономия — старинный способ управлять хором при помощи системы условных движений рук и пальцев.

Херувимы — один из высших ангельских чинов (сразу за Серафимами).

Херувимская песнь — песнь принесения даров из литургии.

Ч Чертог — дворец.

Честный — дорогой, достойный.

Чин — порядок, устав, сан, звание.

Ц Цепное дыхание — специфическое хоровое дыхание, при котором певцы меняют его не одновременно, а как бы «цепочкой», поддерживая непрерывность звучания.

Щ Щедрота — благодеяние, милость.

Я Языцы (язык) — народы, народ (чужой).

Яко — как, для того, чтобы.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

УПРАЖНЕНИЯ

Упражнение 1



Упражнение 2

СИДИТ СОВА НА ПЕЧИ

Кант

(Внутридолевая пульсация)

Musical notation for the song 'Сидит сова на печи'. It features Soprano (C.) and Alto (A.) parts with lyrics. The notation includes complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. The lyrics are: Си_дитсо_о_ва_а на_ пе_ чи_и_и_и, кры_лыш_ка_а_а митре_пу_чи_и_и_и. The piece ends with 'и т. д.' (etc.).

Упражнение 3

ВО ПОЛЕ БЕРЕЗА СТОЯЛА

Русская народная песня

(Канон)*

Умеренно

The musical score is written in G major and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains the first two phrases of the melody, marked with Roman numerals I and II. The second staff contains the next two phrases, marked with Roman numeral V. The lyrics are: Во по_ ле бе_ ре_ за сто_ я_ ла, во по_ ле куд_ ря_ ва_ я сто_ я_ ла, лю_ ли, лю_ ли, сто_ я_ ла, лю_ ли, лю_ ли, сто_ я_ ла.

Упражнение 4

СО ВЬЮНОМ Я ХОЖУ

Русская народная песня

(Канон)

Умеренно

The musical score is written in B-flat major and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains the first two phrases of the melody, marked with Roman numerals I and II. The second staff contains the next two phrases, marked with Roman numeral V. The lyrics are: Со вью_ ном я хо_ жу, с зо_ ло_ тым я хо_ жу. Я не зна_ ю, ку_ да вьюн по_ ло_ жить, я не зна_ ю, ку_ да вьюн по_ ло_ жить.

* В этом и других упражнениях-канонах римскими цифрами обозначены вступления голосов.

Упражнение 5

ВЫРАБОТКА НАВЫКА ЦЕПНОГО ДЫХАНИЯ

До - о. си - и. ля - а. со - оль.
фа - а. ми - и, ре - э, до - о.

Упражнение 6

и т. д. по хроматической гамме вверх

Упражнение 7

БЕЛЕЕТ ПАРУС ОДИНОКИЙ*

А. Варламов

и т. д.

* За основу упражнения можно брать только ритмическую пульсацию.

Упражнение 8

ХОР ДЕВУШЕК ИЗ ОПЕРЫ «АСКОЛЬДОВА МОГИЛА»

А. Верстовский

1-й вариант ритма

C. Лё - лё - лё. лё - лё - лё, и т. д.

A. Лё - лё - лё - лё - лё, - лё, и т. д.

The first system of the score shows two vocal parts, C and A, in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. Part C has a simple melody of quarter notes, while part A has a more rhythmic accompaniment of eighth notes. The lyrics are 'Лё - лё - лё. лё - лё - лё, и т. д.' for both parts.

The piano accompaniment for the first variant consists of two staves. The right hand plays a simple melody of quarter notes, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of two flats.

2-й вариант ритма

C. (Сольфеджируя)

The second system of the score shows a vocal part C and a piano accompaniment. Part C is marked '(Сольфеджируя)' and consists of a series of chords. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of two flats.

The piano accompaniment for the second variant consists of two staves. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of two flats.

Упражнение 9

ВЫРАБОТКА НАВЫКОВ ТРЕХГОЛОСНОГО ПЕНИЯ

a)

C.

A.

Exercise a) is a three-part setting in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The soprano part (C.) consists of a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The alto part (A.) consists of a sequence of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The bass part (A.) consists of a sequence of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The notes are grouped by a slur across the entire phrase.

б)

C.

A.

Exercise б) is a three-part setting in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The soprano part (C.) consists of a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The alto part (A.) consists of a sequence of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The bass part (A.) consists of a sequence of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The notes are grouped by a slur across the entire phrase.

в)

C.

A.

Exercise в) is a three-part setting in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The soprano part (C.) consists of a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The alto part (A.) consists of a sequence of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The bass part (A.) consists of a sequence of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The notes are grouped by a slur across the entire phrase.

Упражнение 10

ВЫРАБОТКА ШТРИХОВ LEGATO И СТАССАТО

Умеренно

C. A.

Ку - ку - ку - ку - ку - ку - ку, ку - ку - ку - ку - ку - ку - ку. (*staccato*)
Лё - лё - лё - лё, лё - лё - лё, лё - лё - лё - лё - лё - лё - лё. (*legato*)

mf

и т. д.

Упражнение 11

УПРАЖНЕНИЕ НА ДИКЦИЮ

Скороговорка Русская народная песня

C. A.

Ве ни ки, ве ни ки, да, ве ни ки - по ме ли ки, да,
по пе чи ва ля ли ся, да спе чи о бор ва ли ся.

ХРЕСТОМАТИЯ

ПОГЛАСИЦА С ПСАЛМОМ № 7 «ГОСПОДИ, ВОЗЗВАХ»

Погласица

Музыкальная запись погласицы. Две строки нот на пятилинейных системах в ключе соль-бемоль мажор. Под нотами расположены слова: Ле_ сти_ ю зми_ е_ во_ ю рай_ ски_ я пи_ щи ли_ шен.

Ле_ сти_ ю зми_ е_ во_ ю рай_ ски_ я пи_ щи ли_ шен.

Псалом

Музыкальная запись псалма. Пять строк нот на пятилинейных системах в ключе соль-бемоль мажор. Под нотами расположены слова: Гос_ по_ ди, воз_ звах к те_ бе, у_ слы_ ши мя, у_ слы_ ши мя, Го_ спо_ ди. Да ис_ пра_ вит_ ся мо_ лит_ ва мо_ я мо_ е_ ю жерт_ ва ве_ чер_ ня_ я у_ слы_ ши мя, Го_ спо_ ди.

Гос_ по_ ди, воз_ звах к те_ бе, у_ слы_ ши мя,
у_ слы_ ши мя, Го_ спо_ ди.
Да ис_ пра_ вит_ ся мо_ лит_ ва мо_ я мо_ е_ ю
жерт_ ва ве_ чер_ ня_ я у_ слы_ ши
ши мя, Го_ спо_ ди.

ВСЮ ЗЕМЛЮ В ЦВЕТЫ АПРЕЛЬ ОДЕВАЕТ

Кант XVII века

Переложение для детского хора

С. Ерохиной

С. *о де ва ет,*
Всю зем_лю в цве_ты ап_ рель о_ де_ ва_ ет.

А. *о де ва ет,*
Всю зем_лю в цве_ты ап_ рель о_ де_ ва_ ет.

С. *о де ва ет,*
весь со_бор люд_ский в ра_ дость при_ зы_ ва_ ет.

А. *о де ва ет,*
весь со_бор люд_ский в ра_ дость при_ зы_ ва_ ет.

С. *дре во*
Лист_ ви_ ем дре_ во, зе_ ле_ ным, зе_ ле_ ным,

А. *дре во*
Лист_ ви_ ем дре_ во, зе_ ле_ ным, зе_ ле_ ным,

С. *вен ча ет.*
зе_ ле_ ным, зе_ ле_ ным вен_ ча_ ет.

А. *вен ча ет.*
зе_ ле_ ным, зе_ ле_ ным вен_ ча_ ет.

НА ГОРАХ КРОНШТАДТСКИХ

Кант шуточный XVII века

Переложение для детского хора

С. Ерохиной

Оживленно

1. На го_рах крон_штадт_ских
2. Рас_ста_вил он ве_хи,
4. Ку_лик при_сту_па_ет дай бли_же к во_де!

3
хо_дил ин_же_нер. За_ним же но_си
ве_ник да го_лик. про_си_ли об ме
3
Муд_рец раз_ме_ря_ет. ме_сто ров_ня_ет. мыс_ли

5
ли са_жень да ми_шень.
сте гал_ка да ку_лик.
5 ю скор_бе_ет, серд_цем бо_ле_ет о_бо_им слу_жи_ти.

3. Дабы отвел место,
Где им гнезда вить.
Галка докучает
Отвесьь на горе.

* Для 4-го куплета.

ДНЕСЬ, ОРЛЕ РОССИЙСКИЙ

Кант викториальный на победу при Полтаве в 1709 году

Аноним XVIII века

Переложение для детского хора

С. Ерохиной

Подвижно, торжественно

С.
1. Днесь, ор ле рос сий ский, про стри сво я кри ле,
2. Глас гро ма тво е го ны не во все лен ней

А.
вос прий ми во и нов му жес твен ных в си ле,
у стра ши лва гор да, что есть всем яв лен не

и же Бо кровь сво ю за тя из ли я ша,
гро мо глас ным шу мом ор ла дво е глав на

слу жа щих лву швед ску смер ти всех пре да ша.
швед ска я со тре ся ар ме я пре слав но.

СИДИТ СОВА НА ПЕЧИ

Кант XVIII века

Переложение для женского хора

С. Ерохиной

С.
А.

Си_дит со_ва на пе_чи, кры_лыш_ка ми тре_пу_чи, о_чен_ца ми

хлоп, хлоп, хлоп, но_жен_ца ми топ, топ, топ. Бил ме_ня муж.
Бил ме_ня муж.
Я с то_го зла
съе_ла я во_ла.

Мой муж - му_же_нек на_вя_зал ни_точ_ку на со_ло_ми_ноч_ку,
то_не_нь_ким пру_тич_ком с ве_нич_ка хлыс_тич_ком,
Вста_ла я ра_не_нь_ко, у_мы_лась бе_лень_ко, ,
Семь_де_сят по_ро_сят, ос_ме_ро_гу_ся_ток,

1. 2. 3. 4.

кость пе_ре_бил, пе_ре_бил, пе_ре_бил.
чик, чик, чик, чик, чик, чик, чик, чик, чик.
по_сне_да_ла и по_зав_тра_ка_ла.

ла и по_жа_лы_ва_ла.
каш_ки, е_ще_го_лод_на.

че_ты_ре ка_чин_ки, три горш_ка.

БУРЯ МОРЕ РАЗДЫМАЕТ

Кант XVIII века

Вариант I

Подвижно

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system is for the voice (T.) and piano (Б.). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system concludes the piece with a double bar line. The lyrics are: 1. Бу_ря мо_ре раз_ды_ма_ет. а ветр вол_ны по_ды_ма_ет. свер_ху не_бо по_тем_не_ло. кру_гом мо_ре по_чер_не_ло, по_чер_не_ло.

2. В полдни будто в полуночи,
Ослепило мраком ночи,
Одна молнья свет мелкает,
Туча с громом наступает,
Волны с шумом бьют тревогу,
Нельзя смечать и дорогу.

БУРЯ МОРЕ РАЗДЫМАЕТ

Кант XVIII века

Переложение С. Ерохиной

Вариант II

Подвижно

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (Soprano, labeled 'С.' and Alto, labeled 'А.') and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Russian and are written below the vocal line. The first system contains the first line of the first stanza. The second system contains the second and third lines of the first stanza. The third system contains the fourth and fifth lines of the first stanza. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the right and left hands.

С.
1. Бу_ря мо_ре раз_ды ма_ет, а ветр вол_ны
А.
по_ды_ма_ет, свер_ху не_бо по_тем_не_ло,
кру_гом мо_ре по_чер_не_ло, по_чер_не_ло.

2. В полдни будто в полуночи,
Ослепило мраком ночи.
Одна молнья свет мелкает,
Туча с громом наступает,
Волны с шумом бьют тревогу,
Нельзя смечать и дорогу.

РАДУЙСЯ, РОССКО ЗЕМЛЕ

Кант-виват XVIII века

Переложение для детского хора

С. Ерохиной

Вариант I

Торжественно

C. Ра дуй ся, Рос ско зем ле, Ра дуй ся, Рос ско зем ле, Ра дуй ся, Рос ско зем ле,

A. - - - - -

ли куй, ли куй, ли куй и ве се ли ся. Ли куй, ли куй, ли куй, швед у ми ри ся.

Ви ват, ви ват, ви ват, ви ват, ви ват, Ви ват,

ви ват, Гос тю чрез вы чай ну ви ват, ви ват, ви ват, ви ват,

ви ват, ви ват, ви ват, ви ват, в Си о не вос клик нем.

РАДУЙСЯ, РОССКО ЗЕМЛЕ

Кант-виват XVIII века

Вариант II

Торжественно

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти систем нот. Каждая система включает верхнюю (Т.) и нижнюю (Б.) части. Текст песни размещен под нотами.

Т.
Б.

Ра дуй ся, Рос ско зем ле, Ра дуй ся, Рос ско зем ле, Ра дуй ся, Рос ско зем ле,

Ли куй, ли куй, ли куй и ве се ли ся. Ли куй, ли куй, ли куй, швед у ми ри ся.

Ви ват, ви ват, ви ват, ви ват, ви ват.

ви ват, Гос тю чрез вы чай ну ви ват, ви ват, ви ват, ви ват,

ви ват, ви ват, ви ват, ви ват, в Си о не вос клик нем.

мнo_ га_ я, мнo_ га_ я ле_ та, мнo_ га_ я

ле_ та, мнo_ га_ я ле_ та, ле_ та, мнo_ га_ я ле_ та.

p

та, мнo_ га_ я,

ff rit. e dim.

мнo_ га_ я ле_ та, мнo_ га_ я ле_ та,

мнo_ га_ я, мнo_ га_ я ле_ та,

мнo_ га_ я ле_ та.

p

ТОРЖЕСТВЕННАЯ ПАКИ

Кант викториальный по случаю взятия Дербента в 1722 году

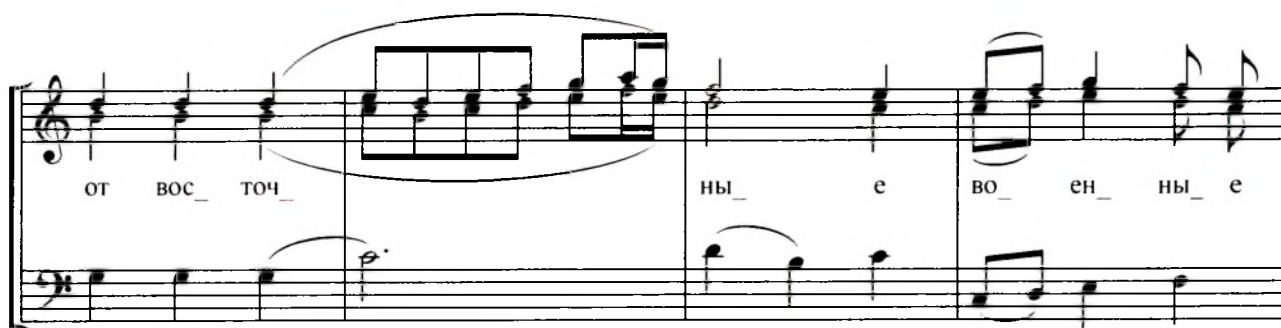
Вариант I
Величаво

Аноним XVIII века

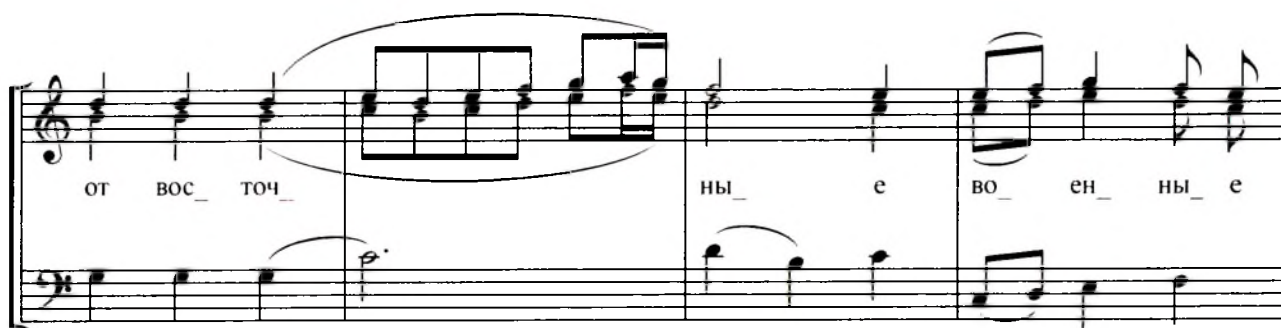
Т. 

Тор_ жест_ вен_ на_ я_ па_ ки_ вам_ от_ ра_ да,
спеш_ но_ при_ хо_ дит_ рос_ сий_ ска_ я_ ча_ да

Б. 



от_ вос_ точ_ ны_ е_ во_ ен_ ны_ е





бра_ ни_ Мар_ со_ вой_ да_ ни. Ви_





ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват. Ви_



Ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват.

ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват. Ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват.

ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват. Ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват.

ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват. Ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват.

«Конец»

ви_ ват, эт бе_ не ви_ ват.

Повторить от начала до слова «Конец»

ТОРЖЕСТВЕННАЯ ПАКИ

Кант викториальный по случаю взятия Дербента в 1722 году

Аноним XVIII века

*Вариант II
Величаво*

Переложение для женского хора С. Ерохиной

The musical score is written for a women's choir in 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a vocal line (C) and a basso continuo line (A). The lyrics are: Тор_ жест_ вен_ на_ я_ па_ ки_ вам_ от_ ра_ да,
спеш_ но_ при_ хо_ дит_ рос_ сий_ ска_ я_ ча_ да
от_ вос_ точ_ ны_ е_ во_ ен_ ны_ е
бра_ ни_ Мар_ со_ вой_ да_ ни. Ви_
ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват. Ви_
Ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват.

The score features several melodic ornaments, indicated by oval brackets above the notes in the vocal line. The first system has two ornaments, the second has one, the third has one, and the fourth has one. The basso continuo line provides a steady accompaniment with simple rhythmic patterns.

ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват. Ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват.

ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват. Ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват.

ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват. Ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват.

«Конец»

ви_ ват. Эт_ бе_ не ви_ ват.

Повторить от начала до слова «Конец»

ДВА КАПЛУНА-ХОРОБРУНА

Шуточный кант XVIII века

Аноним XVIII века

Переложение для женского хора

С. Ерохиной

Подвижно

С.

1. Два кап_лу_на - хо_роб_ру_на жи_то мо_ло_ти_ли.
2. Ко_зел ме_лет, по_зи_ра_ет, ко_за по_сы_па_ет.

А.

Две ко_ку_ши - ми_мо_хо_жи да до_мой но_си_ли.
Ма_лой зай_ка — бор_зой лай_ко на дом_ре иг_ра_ет.

3. Две синицы на полнице очицами хлоп, хлоп!
Коростеля на постеле ноженцами топ, топ! (2 раза)
4. Две сороки-белобоки пошли танцевати,
А вороны, стары жоны, да перенимати. (2 раза)
5. Щука рыбку продавала, свинья покупала.
А лисица-бунтовщица деньги обирала. (2 раза)
6. Медведь, сидя на колоде, рукавицы кроет.
Свалившись с колодищи, да на бабу лает. (2 раза)

МНОГОЛЕТИЕ*

(Малое)

Д. Бортнянский
Переложение С. Ерохиной

Подвижно

С.
А.

Мно_ га_ я ле_ та, мно_ га_ я ле_ та,

мно_ га_ я ле_ та!

* Следует исполнять трижды.

СЛАВА ОТЦУ И СЫНУ...

Трехголосная литургия

Вариант I

Музыка Д. Бортнянского

Allegro moderato

C. *f*
Сла_ ва От_ цу и Сы_ ну и Свя_ то_ му Ду_ ху и

A. *f*
и Свя_ то_ му Ду_ ху

Detailed description: This system shows the first two staves of the musical score. The Soprano part (C.) is on a treble clef staff with a dynamic marking of *f*. The Alto part (A.) is on a treble clef staff with a dynamic marking of *f*. The lyrics are written below the notes.

mf
ны_ не и прис_ но и во ве_ ки ве_ ков, во

mf

Detailed description: This system continues the musical score. The Soprano part (C.) is on a treble clef staff with a dynamic marking of *mf*. The Alto part (A.) is on a treble clef staff with a dynamic marking of *mf*. The lyrics are written below the notes.

ве_ ки ве_ ков, А_ минь. Е_ ди_ но_ род_ ный Сы_ не и сло_ ве

Detailed description: This system continues the musical score. The Soprano part (C.) is on a treble clef staff. The Alto part (A.) is on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes.

Бо_ же, бес_ смер_ тен сый. И из_ во_ ли_ вый спа_

Detailed description: This system continues the musical score. The Soprano part (C.) is on a treble clef staff. The Alto part (A.) is on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes.

се ни я, спа се ни я на ше го ра ди. Во пло

ти ти ся от Свя ты я Бо го ро ди цы и прис но

Де вы, прис но Де вы Ма ри и не при лож но во че ло

ве чи вый ся. Рас пный ся же Хри

сте Бо же. Смер ти ю смерть по пра вый Е -

дин сый Свя ты я Трой цы про слав ля е мый От цу и Свя

то му, Свя то му Ду ху, спа си нас, спа си

си нас, спа си, спа си нас.

СЛАВУ ПОЕМ

Слова К. Алемасовой

Музыка Д. Бортнянского

Вариант II Allegro moderato

C. I
II

f

Сла_ву по_ем мы солн_цу, в нем всей жиз_ни на_ча_ло, да_

A.

f

жиз_ни на_ча_ло,



mf

_ру_ет при_ро_де веч_ный свет и теп_ло. Под

mf



лас_кой е_го лу_чей все о_жи_ва_ет: ро_щи. ле_са, са_



p

_ды и цве_ту_щий луг. Все жи_во_е песнь хва_

p



_леб_ну_ю по_ет бла_го_даг_но_му солн_цу.



Сла_ ву мы по_ ем и те_ бе, зем_ ля ро_ ди_ ма_ я!

Ты так пре_ крас_ на и так пло_ до род_ на, си_ лу

жиз_ ни да_ ришь сво_ им сы_ но_ вьям. Но толь_ ко

ра_ зум че_ ло_ ве_ ка

си_ лы при_ ро_ ды се_ бе под_ чи_ нить у_ ме_ ет и для

бла_ га всех лю_ дей мо_ жет он их слу_ жить за_

ста_ вить. Хва_ ла, хва_ ла, хва_ ла

че_ ло_ ве_ ку, сла_ ва!

че_ ло_ ве_ ку

КОНЦЕРТ ДЛЯ ХОРА № 3

Часть I

Музыка Д. Бортнянского

Переложение С. Грибкова

Подвижно и величественно

C. *f* Гос_ по_ ди, Гос_ по_ ди, си_ ло_ ю тво_

A. *f* Гос_ по_ ди, Гос_ по_ ди, си_ ло_ ю тво_

4 *p* _е_ ю воз_ ве_ се_ лит_ ся

4 *p* воз_ ве_ се_ лит_ ся царь, Воз_ ве_ се_

7 царь, воз_ ве_ се_ лит_ ся царь, воз_ ве_ се_ лит_ ся царь, воз_ ве_ се_ лит_ ся

7 лит_ ся царь,

10 *f* царь, воз_ ве_ се_ лит_ ся царь, воз_ ве_ се_ лит_ ся царь, воз_ ве_ се_ лит_ ся

10 воз_ ве_ се_ лит_ ся царь, воз_ ве_ се_ лит_ ся

13

царь и о спа_ се_ ни_ и тво_ ем ВОЗ_ ра_ ду_ ет_

16

ся, ду ет_ - ся, воз_ ра_ ду_ ет_ ся зе_

19

ло, Гос по_ ди, си_ ло_ ю тво_ е_ ю, воз_ ве_ се_ лит_ ся

22

царь и о спа_ се_ ни_ и тво_ ем ВОЗ_ ра_ ду_ ет_ ся, зе_

25

ло, воз ра_ ду_ ет_ ся зе_ ло, воз_ ра_ ду_ ет_ ся зе_ ло, воз_ ра_

28

ду_ет_ся зе_ло, Воз_ра_ду_ет_ся, зе_

28

ду_ет_ся зе_ло, воз_ра_ду_ет_ся, воз_ра_ду_ет_ся зе_

31

ло, воз_ра_ду_ет_ся, воз_ра_ду_ет_ся, зе_ло, воз_ра_

31

ло, воз_ра_ду_ет_ся, зе_ло и о спа_

34

ду_ет_

34

_се_ни_и тво_ем воз_ра_ду_ет_ся, воз_ра_ду_ет_

37

_ся зе_ло, воз_ра_ду_ет_ся зе_ло.

37

_ся

КОНЦЕРТ ДЛЯ ХОРА № 3*

Часть I

Музыка Д. Бортнянского

Переложение С. Грибкова

Подвижно и величественно

C. *f* Ра_ дость_ю. ра_ дость_ю свет_ лый день встре_

A. *f* ча_ ем. *p* Ве_ сель_ ем серд_ ца *p* ве_ сель_ ем серд_ ца мы встре_ ча_ ем день вес_

мы встре_ ча_ ем день вес_ ны. Встрече_ ча_ ем день вес_ *f* ны.

серд_ ца мы *f* ны. встре_ ча_ ем день вес_ ны. встре_ ча_ ем день вес_ ны. встре_ ча_ ем день вес_

встре_ ча_ ем день вес_ ны.

* Вариант светского текста.

ны. И сли_ко_вань_ ем всей зем_ ли мы го_ лос сли_

И сли_ко_вань_ ем всей зем_ ли мы го_ лос сли_
 лос сли_ ва_ ем свой.

ва_ ем свой. Мы по_ ем хва_

ва_ ем свой,

лу! В зе_ ле_ ни_ ю_ ных роз мы ра_ дост_ ный свет_ лый день вес_

ны встре ча_ ем друж_ ным хо_ ром, брать_ я, все друж_ ным хо_ ром
 встре_ ча_ ем

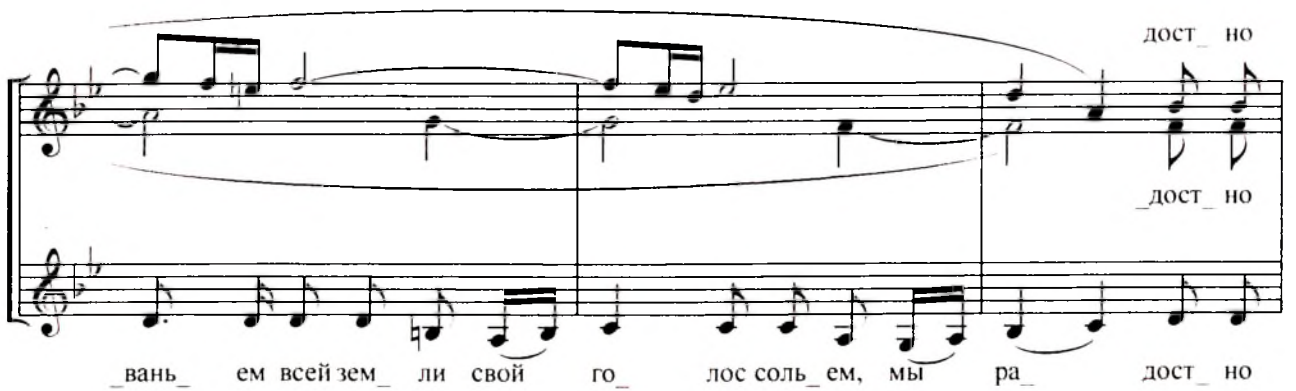
мы все ра_ дост_ но мы по_ ем, мы ра_
 ра_ дост_ но мы по_ ем, мы ра_



дост_но все по_ ем. Все ра_ дост_ но по_
 дост_но все по_ ем. Встре_ ча_ ем мы день вес_ ны, ра_ дост_ но по_



Встре_ ча_ ем мы день вес_ ны, ра_ дост_ но по_ ем, мы ра_
 ем, встре_ ча_ ем мы день вес_ ны, мы ра_
 ем, все ра_ дост_ но мы по_ ем, мы сли_ ко_



вань_ ем всей зем_ ли свой го_ лос соль_ ем, мы ра_ дост_ но
 дост_но
 дост_но



все по_ ем, мы ра_ дост_ но все по_ ем!
 по_ ем,

СЛАВА И НЫНЕ ЕДИНОРОДНЫЙ СЫНЕ

Часть I

Музыка С. Давыдова

Переложение С. Ерохиной

Скоро

С. Слава, слава Отцу.

А. Слава Отцу. слава.

слава и Сыну и Святому Духу, и ныне, и

слава!

присно, и во веки веков. Аминь.

Единородный Сын, и Слово Божий,

бесмертен, бесмертен

Бесмертен.

сый, бес_ смер_ тен сый, бес_ смер_ тен сый из_ во_ ли_

из_ во_ ли_

_ вый спа_ се_ ни_ я на_ ше_ го ра_ ди во_ пло_

_ вый спа_ се_ ни_ я во_ пло_

_ ти_ ти_ ся от Свя_ ты_ я Бо_ го_ ро_ ди_ цы, и прис_ но

_ ти_ ти_ ся

Де_ вы, Де_ вы Ма_ ри_ и, не_ пре_ лож_ но, не_ пре_

Ма_ ри_ и, не_ пре_ лож_ но,

лож_ но во_ че_ ло_ ве_ чи_ вый_ ся, расп_ ный_ ся же Хрис_

лож_ но во_ че_ ло_ ве_ чи_ вый_ ся, расп_ ный_ ся же Хрис_

те. Хрис_ те Бо_ же смер_ ти_ ю смерть по_

пра_ вый, Е_ дин, Е_ дин, сый Свя_ ты я Трой_ цы,
Е_ дин, сый Свя_ ты_ я

спро_ слав_ ля_ е_ мый От_ цу и Свя_ то_ му Ду_ ху,

спа_ си, спа_ си нас.

замедлить

ХЕРУВИМСКАЯ ПЕСНЬ

Музыка А. Львова

Протяжно

S. I
II

И_ же_ хе_ ру_ ви_ мы_ тай_ но_
И_ жи_ во_ тво_ ря_ шей_ Трой_ це

A. I
II

об_ ра_ зу_ ю_ ше, об_ ра_
три_ свя_ ту_ ю_ ше, при_ пе_
зу_ ю_ ше. ше. *pp* Вся_ ко_ е_ ны_ не_ жи_
ва_ ю_ ше. *pp*

13

тей_ ско_ е_ от_ ло_ жим_ по_ пе_
13

17

че_ ни_ е.

17

Не очень скоро

f. С. I

21 *p* А_ МИНЬ. С. II Я_ ко до Ца_

21 Я_ ко до Ца_ ря

21 А_ МИНЬ. Я_ ко да Ца_ ря

21 А. I Я_ ко да Ца_ ря

21 А. II Я_ ко да Ца_ ря

Я_ ко да Ца_ ря всех по_

25 *p* ря всех по_ ды_ мем. Ан_ гель_ ски_

25 всех по_ ды_ мем. Ан_ гель_ ски_ ми,

25 всех по_ ды_ мем. Ан_ гель_ ски_ ми,

25 ды_ мем, всех по_ ды_ мем. Ан_ гель_ ски_

29 ми не ви_ ди_ мо до_ ри_ но_

29 ан_ гель_ ски_ ми не ви_ ди_ мо до_ ри_ но_

29 ан_ гель_ ски_ ми не ви_ ди_ мо до_ ри_ но_

29 ми не ви_ ди_ мо до_ ри_ но_

ПЕСНЯ О МОЛОДОМ КУЗНЕЦЕ

Слова П. Ершова

Музыка А. Алябьева

Переложение для детского хора С. Ерохиной

Allegro

S. I
II
A.

fp Вдоль по у_ ли_ це ши_ ро_ кой мо_ ло_ дой куз_

fp нец и_ дет. Ох, и_ дет куз_ нец, и_ дет!

Тук, тук,
Пес_ ни с по_ свис_ том по_ ет! тук, тук

...в де_ сять

ff ... в де_ сять рук, При_ у_ да_ рим, брат_ цы, вдруг! *p* Тук,

рук, при у да рим, брат цы, вдруг! Тук, тук,

* Для 2-го куплета.

...в де_ сять рук, тук, в де_ сять рук, при_ у_ да_ рим, брат_ цы, вдруг!

при_ у_ да_ рим, брат_ цы, вдруг!

2. Соловьем словно раскатит,
 Дробью речь он поведет,
 Ох, речь дробью поведет,
 Словно меду поднесет!
 Тут, тук! В десять рук
 Приударим, братцы, вдруг! } 2 раза

ОХОТНИЧЬЯ ПЕСНЯ

Слова В. Кюхельбекера

Музыка А. Алябьева

Переложение для детского хора С. Ерохиной

Allegro

C. 1. Что в све_ те сра_ нит_ ся с ло_ вит_ во_ ю

A. сме_ лой? Ключ_ жиз_ ни ве_ се_ лой для лов_ че_ го

бьет! Ту-ту ту, ту-ту ту, ту-ту ту, ту-ту-ту - ту -

ту. Ро_ га за_ гре_ ме_ ли: о_ лень у_ стре_

по_ мча_ ли_ ся ко_ ни, псы рвут_ ся впе_

мл_ ся. та-та та, та-та та, та-та та, впе_

по_ мча_ ли_ ся ко_ ни, псы рвут_ ся впе_

_ред! Та-га - та, та-га - та, та-га - та - та-га-га - та -
 ред! По мча_ ли_ ся ко_ ни, псы рвут_ ся впе_
 _ред!

та!
 _ред! Та-га - та, та-га - та, та-га - та - та-га-га - та - та!
 (.)

2. Из роиц тенистой
 Ловитель приносит
 Рассказы и радость
 На дружеский пир!

Под ивой ветвистой
 За чашей душистой
 Не помнит заботы,
 Пьет бодрость и мир.

3. Дианой сребрится
 Час сладостной ночи;
 С Дианой несемся
 В прохладу лесов!

Там роющих ниву
 Кабанов сражаем,
 Волков кровожадных
 При звуке рогов.

БЕЛЕЕТ ПАРУС ОДИНОКИЙ*

Слова М. Лермонтова

Музыка А. Варламова**

Переложение для хора Г. Беззубова

Скоро *mf*

Солист

Бе_ ле_ ет па_ рус о_ ди_

p

С. Ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля... Па_ рус бе_ ле_ ет о_ ди_

p

А.

но_ кий в ту_ ма_ не мо_ ря го_ лу_ бом!.. Что и_ шет

но_ кий в ту_ ма_ не го_ лу_ бом!..

он в стра_ не да_ ле_ кой? Что ки_ нул он в кра_ ю род_

...Он в стра_ не да_ ле_ кой? Что ки_ нул

* У М. Лермонтова стихотворение озаглавлено «Парус».

** В оригинале романс для голоса с фортепиано.

ном?... Что и_шет он в стра_не да_ле_кой? Что ки_нул
 он?... И_шет он да_ле_кой?..

он в кра_ю род_ном? *f* И_гра_ют
 ...он в кра_ю род_ном... *p* Ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля...
p

вол_ны, ве_тер сви_шет, и мач_та гнет_ся и скри_
 Вол_ны и_гра_ют, ве_тер сви_шет, и гнет_ся, и скри_
 _пит...

У_вы, - он сча_сти_я не и_шет и не от сча_сти_я бе_
 _пит... Сча_сти_я не и_шет, и он бе_

жит! *f* У_ вы, - он сча_ сти_ я не и_ щет и не от сча_ сти_ я бе

жит! У_ вы, - он сча_ стья не и_ щет, от не_ го бе

f

жит! Под ним стру_ я свет_ лей ла_ зу_ ри, над ним луч

жит! Стру_ я свет_ лей ла_ зу_ ри, над ним луч

mf

mf

солн_ ца зо_ ло_ той... А он, мя_ теж_ ный, про_ сит бу_ ри.

солн_ ца зо_ ло_ той... а он про_ сит бу_ ри, как буд_ то

а он, мя_ теж_ ный,

в бу_ рях есть по_ кой, а он, мя_ теж_ ный, про_ сит бу_ ри, как буд_ то

в бу_рях есть по_ кой!
в бу_ рях есть по_ кой!
(закр. ртом)

НА СЕВЕРЕ ДИКОМ*

Слова М. Лермонтова

Музыка А. Даргомыжского**

Вариант I

Медленно *tr*

C. I
C. II
A.

На се_ ве_ ре ди_ ком сто_ ит о_ ди_

но_ ко_ на го_ лой вер_ ши_ не сос_ на, и

* У М. Лермонтова стихотворение не озаглавлено.

** В оригинале — мужской вокальный ансамбль из цикла «Петербургские серенады».

дрем лет, ка ча ясь, и сне гом сы пу чим о

дрем лет, ка ча ясь, и сне гом сы пу чим

де та, как ри зой, о на. И

о де та, как ри зой, о на. И

о де та, как ри зой, о на.

снит ся ей все, что в пу сты не да ле кой, в том

снит ся ей все, что в пу сты не да ле кой, в том

И снит ся ей все, и снит ся ей, что

кра е, где солн ца вос ход, в том кра е, где

кра е, где солн ца вос ход, в том кра е, где

кра е, где солн ца вос ход, в том кра е, где

25

солн_ ца вос_ ход, од_ на и груст_ на на у_

солн_ ца вос_ ход, од_ на и груст_ на на у_

солн_ ца вос_ ход, од_ на и груст_ на, на у_

29

те_ се го_ рю_ чем пре_ крас_ на_ я

те_ се го_ рю_ чем пре_ крас_ на_ я

те_ се го_ рю_ чем пре_ крас_ на_ я

33

паль_ ма рас_ тет, пре_ крас_ на_ я паль_ ма рас_ тет.

паль_ ма рас_ тет, пре_ крас_ на_ я паль_ ма рас_ тет.

паль_ ма рас_ тет, пре_ крас_ на_ я паль_ ма рас_ тет.

ВЕСЕННЕЕ УТРО

Слова И. Белоусова

Музыка Ц. Кюи

Скоро
mf

S.I
За го ре лась в не бе зорь ка зо ло

S.II
За го ре лась в не бе зорь ка зо ло

A.
За го ре лась в не бе зорь ка зо ло

f

та я; звез ды ти хо гас нут, яс ный день встре

та я; звез ды ти хо гас нут, яс ный день встре

та я; звез ды ти хо гас нут, яс ный день встре

p

ча я. Под ня лись ту ма ны бе лы ми клу

ча я. Под ня лись ту ма ны бе лы ми клу

ча я. Под ня лись ту ма ны бе лы ми клу

ба ми над реч ной о со кой и над лоз ня

ба ми над реч ной о со кой и над лоз ня

p

ка ми. Свеж и а ро ма тен ут ра воз дух

ка ми. Свеж и а ро ма тен ут ра воз дух

mf **замедляя**

чис тый. Ско ро из - за ле са, бро сив взгляд лу

чис тый. Ско ро из - за ле са, бро сив взгляд лу

В темпе

f *mf*

чис_ тый, вый_ дет в не_ бе солн_ це, зем_ лю при_ гре_

чис_ тый, вый_ дет в не_ бе солн_ це, зем_ лю при_ гре_

ва я, па_ ха_ рей к ра_ бо_ те

ва я, па_ ха_ рей к ра_ бо_ те

замедляя

в по_ ле при_ зы_ ва_ я.

в по_ ле при_ зы_ ва_ я.

ДРУЖЕНЬКА, ХОРОШЕНЬКОЙ

Хор из оперы «Как поживешь, так и прослывешь»

Музыка В. Пашкевича

Allegro

mf

mf

mf

1. Дру жень ка, хо ро
2. Дру жень ка, при го
3. Дру жень ка, хо ро
4. Дру жень ка, при го
5. Дру жень ка, хо ро

mf

mf

шень кой, как на друж ке - то каф тан ба гре цо во
 жень кой, как на друж ке - то ком зол зо ло той во
 шень кой, как на друж ке - то чул ки бе лы шел ко
 жень кой, как на друж ке - то баш ма ки чер ны зам ше
 шень кой, пряж ки с ис кор ка ми - то по вы ска

го сук на.
 пар че вой.
 вы е.
 вы е.
 ка ли.

6. Дру_ жень_ ка,
 7. Дру_ жень_ ка,
 8. Дру_ жень_ ка,
 9. Дру_ жень_ ка,

при го_ жень_ кой, он при трос_ точ_ ке сто_ ит,
 хо_ ро_ шень_ кой, на нем шля_ па_ со пе_ ром,
 при го_ жень_ кой, ко_ ли хо_ чешь в рай,
 хо_ ро_ шень_ кой, е_ ше есть - то про те_ бя

при_ бод_ ря_ ся го_ во_ рит.
и пер_ чат_ ки есть.
пе_ ре_ дай_ ся нам.
у нас скля_ ни ца ви_ на.

10. Дру_ жень_

ка, при_ го_ жень_ кой, слад_ ка ме_ ду

ен_ до_ ва и ку_ сок пи_ ро_ га.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems. The first system has two vocal staves (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The second system also has two vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are in Russian: "ен_ до_ ва и ку_ сок пи_ ро_ га." The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

13

ла мо ло да я бо я ры ня, во ру

mf

17

ках о на но си ла блю до се ре

mf

бря но е, на блю деч ко но си

25

25

ла два я хон та черв ча ты е, две ал

25

25

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "ла два я хон та черв ча ты е, две ал".

маз ны е за по ны, са ма при го

Detailed description: This system contains the next four measures. The vocal line continues with the lyrics: "маз ны е за по ны, са ма при го". The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic patterns as the first system.

ва ри ва ла: «Ах вы, я хон ты, я хон

Detailed description: This system contains the final four measures of the page. The vocal line concludes with the lyrics: "ва ри ва ла: «Ах вы, я хон ты, я хон". The piano accompaniment provides a final harmonic resolution.

ты, две ал_ маз_ ны_ е за_ по_ ны, по_ ле_

mf

жи_ те ма_ ле_ шинь_ ко, по_ куль_ я, мо_ ло_

де_ шень_ ка, схо_ жу в свет_ лу_ ю свет_ ли_

цу, во сто_ ло_ ву_ ю гор_ ни_ цу, где си_

The first system of the musical score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "цу, во сто_ ло_ ву_ ю гор_ ни_ цу, где си_". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. It features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

дит мой сер_ деч_ ный друг, где ны_ не про_ хла_

mf *p*

The second system continues the musical score. The vocal staves have the lyrics: "дит мой сер_ деч_ ный друг, где ны_ не про_ хла_". The piano accompaniment includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The piano part features a mix of chords and melodic lines, with some notes marked with accents.

жа_ ет_ ся, му_ зы_ кой за_ бав_ ля_ ет_

The third system concludes the musical score on this page. The vocal staves have the lyrics: "жа_ ет_ ся, му_ зы_ кой за_ бав_ ля_ ет_". The piano accompaniment continues with a consistent accompaniment pattern, featuring chords and moving lines in both hands.

ся, а мной похваляется: «Уме-

The first system of the musical score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "ся, а мной похваляется: «Уме-

ня-де же на умна я, у меня душа ра-

The second system continues the musical score. The vocal staves and piano accompaniment are consistent with the first system. The lyrics are: "ня-де же на умна я, у меня душа ра-

зумна я, походка павлина, тиха

dolce

The third system concludes the musical score. The vocal staves and piano accompaniment are consistent with the previous systems. The lyrics are: "зумна я, походка павлина, тиха". The word "dolce" is written in the piano part. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

речь ле_ бе_ ди_ на_ я, о_ чи яс_ но_ ва со_ ко_

p

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The bottom two staves are for piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. A piano dynamic marking (*p*) is placed above the right hand in the third measure.

ла, бро_ ви чер_ но_ го со_ бо_ ля».

This system contains the next two staves of music. The top staff continues the vocal line with the lyrics "ла, бро_ ви чер_ но_ го со_ бо_ ля».". The piano accompaniment continues in the bottom two staves.

This system contains the final two staves of music. The top two staves are empty, indicating the end of the vocal part. The piano accompaniment continues in the bottom two staves, concluding with a final chord.

АХ, ПОДРУЖЕНЬКИ*

Хор девушек из оперы «Аскольдова могила»

Музыка А. Верстовского

Tempo di pollacca

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (f, sf, p dolce, ff), trills (tr), accents (>), and slurs. The first system starts with a forte (f) dynamic. The second system features a crescendo leading to sf dynamics. The third system is marked p dolce. The fourth system includes a forte (f) dynamic. The fifth system starts with a fortissimo (ff) dynamic and ends with a sf dynamic.

* Оригинал в ля миноре.

p *tr*

ff *tr*

p legato e dolce *sf* *ff*

p *p*

Ах, по_дру_жень_ки, как груст_ но круг_лый год жить вза_ пер_ ти!

p *fp* *fp*

Из - за стен лишь лю бо вать ся на ши ро ки е по ля!

Нам и пес ни не ве сель е: от то ски мы их по ем!

Нам и пес ни не ве сель е: от тос ки мы их по

ем, от тос_ ки мы их по_ ем, от тос_

ем, от тос_ ки мы их по_ ем, от тос_

sf

This system contains the first two systems of music. The vocal line consists of two staves with lyrics. The piano accompaniment consists of two staves. The first system includes dynamic markings *sf* and *tr*.

ки мы их по_ ем!

ки мы их по_ ем!

tr

sf

This system contains the second and third systems of music. The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment includes dynamic markings *sf* and *tr*.

sf

p

f

This system contains the fourth system of music. The piano accompaniment includes dynamic markings *sf*, *p*, and *f*.

tr

ff

tr

This system contains the fifth system of music. The piano accompaniment includes dynamic markings *tr*, *ff*, and *tr*.

p *sf*

p *p* *sf* *p* *sf*

К од_ ним го_ рес_ тям при_ выч_ ны_ е, мы ску_ ча_ ем с ю_ ных лет,

p

и за_ чем мы, го_ ре_ мыч_ ны_ е, ро_ ди_ лись на бе_ лый

свeт!

Нам и пeс_ни не вe

f

f

8

ff

сель е: от тoс_ки мы их пo_ем!

8

8

Нам и пeс_ни не вe_ сель_ е: от тoс_ки мы их пo_

p

p

f

ем, от тос ки мы их по_ ем, от тос_
 от тос_ ки мы их по_ ем, от тос_

ки мы их по ем!
 ки мы их по_ ем!

ff

sf *p* *f*

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a trill (*tr*) and a dynamic marking of *ff*. The bass clef staff contains a bass line with chords and a dynamic marking of *ff*.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a trill (*tr*) and a dynamic marking of *p*. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes (*3*) and a dynamic marking of *p*.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a dynamic marking of *sf*. The bass clef staff contains a bass line with chords and a dynamic marking of *ff*.

ГОРНЫЕ ВЕРШИНЫ

Слова М. Лермонтова

Музыка А. Варламова

Переложение для хора А. Луканина

Не спеша

fp *fp* *tr*

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is for the vocal line, and the lower staff is for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Не спеша' (Allegretto). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The vocal line begins with a trill on a high note, marked with a trill sign (*tr*).

Ср
А.
Гор_ны_е вер_ши_ны

The second system continues the piano accompaniment from the first system. The vocal line enters with the lyrics 'Гор_ны_е вер_ши_ны' (Mountain peaks). The vocal part is marked with a dynamic of *Ср* (mezzo-forte) and includes a fermata over the first two notes.

спят во тьме ноч_ной; ти_хи_е до_ли_ны пол_ны све_жей

The third system continues the piano accompaniment. The vocal line enters with the lyrics 'спят во тьме ноч_ной; ти_хи_е до_ли_ны пол_ны све_жей' (They sleep in the dark of the night; quiet valleys full of fresh). The piano part features a consistent rhythmic accompaniment.

мглой. Гор_ны_е вер_ши_ны спят во тьме ноч_ной;

ти_хи_е до_ли_ны пол_ны све_жей мглой.

tr ~

Не пы_лит до_ро_га, не дро_жат ли

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

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in a treble clef, with lyrics written below it. The lower staff is a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Не пы лит до ро га, не дро жат ли сты... По до жди не

The second system continues the musical score. It follows the same format as the first system, with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, providing harmonic support for the vocal melody.

мно го, от дох нешь и ты.

The third system concludes the vocal phrase. The vocal line ends with a final note, and the piano accompaniment continues for a few measures before the system ends. The lyrics are positioned below the vocal staff.

tr

The fourth system is a piano solo section. It features a complex piano accompaniment in a grand staff. The right hand has a melodic line with some trills, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A trill marking (*tr*) is placed above the first note of the right-hand staff.

ЖАВОРОНОК

Слова Н. Кукольника

Музыка М. Глинки

Переложение для хора А. Луканина

Умеренно

mf

8va-----

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. The tempo is marked 'Умеренно' (Moderato) and the dynamics are 'mf'.

p

Меж_ду не_бом

(8va)-----

The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics 'Меж_ду не_бом'. The piano accompaniment is on two staves. The dynamics are marked 'p' for piano. An 8va bracket indicates the piano accompaniment continues from the previous system.

и зем_лей пес_ня раз_да_ет_ся,

simile

The second system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'и зем_лей пес_ня раз_да_ет_ся,'. The piano accompaniment is on two staves. The dynamics are marked 'simile' (simile). The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

не ис_ход_но_ю стру_ей гром_че, гром_че

Льет_ся гром_

mf

лет_ся. Не ви_дать пев_ца по_лей,
че. Не ви_дать,

p

где по_ет так гром_ко над по_дру_жень_
где по_ет над по_

p

p

Ве_тер пе_сен_

(8^{va})

p

sf

_ку не_сет. а ко_му - не зна_ет.

Та, ко_му - о_на пой_мет, от ко_го - у_

mf

mf

О_на пой_мет, от ко_

mf

зна_ ет! Лей_ ся, пе_ сен_ ка мо_ я,
 го! Лей ся, песнь

The first system of the musical score consists of three measures. The vocal line (treble clef) has lyrics: "зна_ ет! Лей_ ся, пе_ сен_ ка мо_ я,". The piano line (treble clef) has lyrics: "_го! Лей_ ся, песнь". The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note melody in the right hand and a bass line with chords in the left hand. A piano dynamic marking (*p*) is present above the first measure of the vocal line.

песнь на_ деж_ ды слад_ кой, кто - то вспо_ нит
 на_ деж_ ды слад_ кой. кто - то

The second system of the musical score consists of three measures. The vocal line (treble clef) has lyrics: "песнь на_ деж_ ды слад_ кой, кто - то вспо_ нит". The piano line (treble clef) has lyrics: "на_ деж_ ды слад_ кой. кто - то". The piano accompaniment (grand staff) continues with the same melodic and harmonic structure. A piano dynamic marking (*p*) is present above the first measure of the vocal line.

про ме_ ня и вздох_ нет у_ крад_ кой,
 вспо_ нит про ме_ ня и вздох_ нет у_ крад_ кой,

The third system of the musical score consists of three measures. The vocal line (treble clef) has lyrics: "про ме_ ня и вздох_ нет у_ крад_ кой,". The piano line (treble clef) has lyrics: "вспо_ нит про ме_ ня и вздох_ нет у_ крад_ кой,". The piano accompaniment (grand staff) concludes the piece with the same melodic and harmonic structure.

mf

кто - то вспо_нит про ме_ня и вздох_нет у_крад_

mf

кто - то вспо_нит про ме_ня и вздох_нет у_

mf

кой.

крад кой.

8va-----

mf

sf

(*8va*)-----

sf

ТЫ, СОЛОВУШКА, УМОЛКНИ

Слова В. Забеллы

Музыка М. Глинки

Переложение для хора А. Егорова

Не спеша. Напевно *p*

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems. The first system shows the vocal line for Soprano (C.) and Alto (A.) and the piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Ты, соловушка, умолкни,'. The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics 'пе-сен петь не надо, ты не шли мне звонких трелей'. The piano accompaniment continues with a similar melodic and harmonic structure. The third system concludes the vocal line with the lyrics 'на заре изда, ты не шли мне звонких трелей'. The piano accompaniment provides a harmonic foundation for the vocal melody.

С.
А.

Ты, соловушка, умолкни,

p

пе-сен петь не надо, ты не шли мне звонких трелей

на заре изда, ты не шли мне звонких трелей

на за_ ре из са_ да.

1. Ты, соловушка, умолкни,
Песен петь не надо,
Ты не шли мне звонких трелей
На заре из сада.
2. Твоих песен сладкозвучных
Я не в силах слушать,
Сердце сразу замирает,
Тяжесть давит душу.
3. Сколько мыслей твоя песня
Будит поминутно...
Счастлив ты с своей подружкой
В гнездышке уютном.
4. Так лети к счастливым людям,
Тем, что веселятся,
Они песнею твоею
Будут забавляться.
5. Мне же песня давит душу,
Не дает услады,
Ты, соловушка родимый,
Мне не пой, не надо!

НОЧЕВАЛА ТУЧКА ЗОЛОТАЯ*

Слова М. Лермонтова

Музыка А. Даргомыжского**

Переложение для хора А. Луканина

Медленно

Introduction for piano, marked *p*. The music is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand features a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Vocal and piano accompaniment for the first line of lyrics. The vocal line is marked *tr* and *unison*. The piano accompaniment is marked *p*. The lyrics are: Но_ че_ ва_ ла

Vocal and piano accompaniment for the second line of lyrics. The vocal line is marked *f*. The piano accompaniment is marked *mf*. The lyrics are: туч_ ка зо_ ло_ та_ я на гру_ ди у_

* У М. Лермонтова — «Утес».

** В оригинале — вокальное трио для сопрано, тенора и баритона в сопровождении фортепиано.

те са- ве ли ка на.

p *sf*

С. I *p*

Но че ва ла

С. II *p*

Но че

p *p*

f

туч ка зо ло та я на гру ди у

f

ва ла туч ка на гру ди у

p *f*

Но че ва ла на гру ди у

f *f*

p

те са - ве ли ка на. Ут ром в путь о на у

p

те са - ве ли ка на. Ут ром в путь у

p

те са - ве ли ка на. Ут ром в путь о на у

p

f

мча лась ра но, по ла зу ри ве

f

мча лась ра но, по ла зу ри ве

f

мча лась ра но, по ла зу ри ве се

се ло иг ра я, по ла зу ри ве се ло иг
 се ло иг ра я, по ла зу ри ве се ло иг
 ло иг ра я, по ла зу ри ве се ло иг

dim. *p*

ра я.
 ра я.
 ра я.

pp

p

Но ос_тал_ся влаж_ный

Ос_тал_ся

p

Но ос_тал_ся влаж_ный

mf

след в мор_щи_не ста_ро_го у_те_са.

mf

след в мор_щи_не ста_ро_го у_те_са.

mf

след в мор_щи_не ста_ро_го у_те_са.

mf

p

mf

О ди но ко он сто

mp

О ди но ко он сто

mf

О ди но ко он сто ит, сто

ит, за ду мал ся, за ду мал ся глу

ит, за ду мал ся, за ду мал ся глу

ит, за ду мал ся, за ду мал ся глу

f

sf

бо_ко и ти_хонь_ко пла_чет он, ти_хонь_ко

бо_ко и ти_хонь_ко пла_чет он, ти_хонь_ко

бо_ко и ти_хонь_ко пла_чет он, ти_хонь_ко

sf *p*

пла_чет он, ти_хонь_ко пла_чет он в пу_сты_

пла_чет он, ти_хонь_ко пла_чет он в пу_сты_

пла_чет он, ти_хонь_ко пла_чет он, да пла_чет он в пу_сты_

pp *dolce*

The image shows a musical score for three vocal parts and piano accompaniment. The top three staves are vocal lines, each starting with the syllable "_не." (ne). The piano accompaniment is shown in a grand staff (treble and bass clefs) below the vocal lines. The piano part features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A dynamic marking "dim." (diminuendo) is present in the piano part. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C).

НА СЕВЕРЕ ДИКОМ

Слова М. Лермонтова

Музыка А. Даргомыжского

Вариант II

Andante

С. I

На се_ ве_ ре ди_ ком сто_ ит о_ ди_

С. II

На се_ ве_ ре ди_ ком сто_ ит о_ ди_

A.

mf

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти стaves. Первые два — для сопрано (С. I) и альт (С. II) с русскими текстами. Третий — для альта (A.). Четвертый и пятый — для фортепиано (басовый и теноровый регистры). Темп обозначен как Andante, динамикой — *mf*. Ключевая подпись — *mf*.

но_ ко на го_ лой вер_ ши_ не сос_ на, и

но_ ко на го_ лой вер_ ши_ не сос_ на, и

но_ ко на го_ лой вер_ ши_ не сос_ на, и

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти стaves. Первые три — для сопрано (С. I), альт (С. II) и альта (A.). Четвертый и пятый — для фортепиано (басовый и теноровый регистры). Динамика варьируется от *f* до *p*. Ключевые динамические обозначения: *f*, *p*.

дрем лет, ка ча ясь, и сне гом сы пу чим о

дрем лет, ка ча ясь, и сне гом сы пу чим

cresc. *f* *p*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

де та, как ри зой, о на. И

о де та, как ри зой, о на. И

О де та,

f *dim.*

p *f* *dim.*

f *dim.*

cresc. *f* *p*

снит_ ся ей все, что в пу_ сты_ не да_ ле_ кой, в том кра_ е, где

cresc. *f* *p*

снит_ ся ей все, что в пу_ сты_ не да_ ле_ кой, в том кра_ е, где

и снит_ ся ей все, и снит_ ся ей, что в кра_ е, где

cresc. *f* *p*

f *p*

солн_ ца вос_ ход, в том кра_ е, где солн_ ца вос_ ход, од_

f *p*

солн_ ца вос_ ход, в том кра_ е, где солн_ ца вос_ ход, од_

солн_ ца вос_ ход, где солн_ ца,

f *p*

cresc. *f* *p*

снит_ ся ей все, что в пу_ сты_ не да_ ле_ кой, в том кра_ е, где

cresc. *f* *p*

снит_ ся ей все, что в пу_ сты_ не да_ ле_ кой, в том кра_ е, где

cresc. *f* *p*

и снит_ ся ей все, и снит_ ся ей, что в кра_ е, где

cresc. *f* *p*

f *p*

солн_ ца вос_ ход, в том кра_ е, где солн_ ца вос_ ход, од_

f *p*

солн_ ца вос_ ход, в том кра_ е, где солн_ ца вос_ ход, од_

p

солн_ ца вос_ ход, где солн_ ца,

f *p*

КАК ДЕННИЦА ПОЯВИТСЯ

Хор из неоконченной оперы «Рогдана»

Музыка А. Даргомыжского

Довольно скоро

C. *p*

A. *p*

Как ден_ни_ ца по_я_вит_ся

све_то_нос_ на_я, яс_на_я, из кра_са_ виц кра_са_ви_ца,

ты, Рог_да_ на пре_крас_на_я. Веш_ний свет, веш_ний свет,

pp

де_ вачувст_ вам от_ рад_ на_ я, про_ цве_ тай, не_ на_ гляд_ на_ я,

pp

про_ цве_ тай, мно_ го лет, про_ цве_ тай, про_ цве_

pp

про_ цве_ тай, не_ на_ гляд_ на_ я. мно_ го лет, мно_ го лет.

тай, про_ цве_ тай

pp

про_ цве_ тай мно_ го, мно_ го лет.

p

про_ цве_ тай, не_ на_ гляд_ на_ я,

p

f

мно_ го лет, мно_ го,

cresc.

p *f* *f*

мно_ го лет, про_ цве_ тай мно_ го

f

лет. Под куд_ ря_ ми вол_ ни_ сты_ ми

p

Под куд_ ря_ ми

p *f*

за_пле_лись ко_сы вен_чи_ком, пе_ре_ви_ты мо_ни_ста_ми,

пе_ре_сы_па_ны бе_лым жем_чу_гом.

mf Свет-Ро_г_да_на, свет-бо_я_рыш_ня. // лет.

mf

mf *sf*

УЛЕТАЙ НА КРЫЛЬЯХ ВЕТРА

Хор из оперы «Князь Игорь»

Музыка А. Бородина

Умеренно

p

Связно и нежно

C

У_ ле_ тай на кры_ лях вет_ ра ты в край род_

Musical notation for the first system, piano accompaniment.

P С выражением и нежно

Musical notation for the second system, piano accompaniment.

ной, род_ на_ я пес_ ня на_ ша, ту_ да, где

Musical notation for the third system, vocal line.

Musical notation for the third system, piano accompaniment.

мы те_ бя сво_ бод_ но пе_ ли, где бы_ ло

Musical notation for the fourth system, vocal line.

Musical notation for the fourth system, piano accompaniment.

так при_ воль_ но нам с то_ бо_ ю.

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps). The vocal line begins with a treble clef and contains the lyrics "так при_ воль_ но нам с то_ бо_ ю." The piano accompaniment is written for the right and left hands, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support with chords and bass notes.

Там, под зной_ ным не_ бом,

The second system continues the musical score. The vocal line has a rest in the first measure, followed by the lyrics "Там, под зной_ ным не_ бом,". The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic and harmonic pattern.

не_ гой воз_ дух по_ лон,

The third system concludes the musical score. The vocal line has a rest in the first measure, followed by the lyrics "не_ гой воз_ дух по_ лон,". The piano accompaniment concludes with a final chord and bass notes.

там, под го_ вор мо_ ря,

дрем_ лют го_ ры в об_ ла_ ках.

Нежно

Там так яр_ ко солн_ це све_ тит, род_ ны_ е
там так яр_ ко

го_ рысве_ том за_ ли_ ва_ я, в до_ ли_ нах пыш_ но ро_ зы рас_ цве_

солн_ це там ро

та_ ют и со_ ло_ выи по_ ют в ле_ сах зе_

за_ цве_

лё_ ных, по_ ют в ле_

тёт и слад_ кий ви_ но_ град рас_

Затихая p

сах. Там те_бе при_воль_ней, пес_ня,

тёт.

Затихая

p

Затихая

p

ты ту_да и у_ле_тай.

Затихая

ЗАРЯ ЛЕНИВО ДОГОРАЕТ

Слова С. Надсона

Музыка Ц. Кюи

Неторопливо

С. *p*
За_ ря ле_ ни_ во_ до_ го_

А. *p*
За_ ря ле_ ни_ во

p

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. It features a vocal line for Soprano (C.) and Alto (A.), and a piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The tempo/mood is marked 'Неторопливо' (Ad libitum) and the dynamics are marked 'p' (piano). The lyrics for the Soprano part are 'За_ ря ле_ ни_ во_ до_ го_'. The lyrics for the Alto part are 'За_ ря ле_ ни_ во'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

ра_ ет на не_ бе а_ лой по_ ло_ сой; се_

до_ го_ ра_ ет а_ лой по_ ло_ сой; се_

Detailed description: This system contains the next three measures of the piece. It continues the vocal lines and piano accompaniment from the first system. The lyrics for the Soprano part are 'ра_ ет на не_ бе а_ лой по_ ло_ сой; се_'. The lyrics for the Alto part are 'до_ го_ ра_ ет а_ лой по_ ло_ сой; се_'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

ло без_звуч_но за_сы_ па_ет в си_я_нье но_чи го_лу_

ло без_звуч_но за_сы_ па_ет в си_я_нье но_чи го_лу_

бой, *p* и, за_ми_ра_я, *r* пес_ня *p*

бой, и толь_ко пес_ня, за_ми_ра_я, в у_снув_шем

p зву_чит в у_снув_шем *mf* воз_ду_хе, да ру_че_ёк, стру_ёй иг_

воз_ду_хе зву_чит, да ру_че_ёк, стру_ёй

ра_ я с жур_ чань_ ем по ле_ су бе_ жит.

ёй иг_ ра_ я, с жур_ ча_ ни_ ем бе_ жит.

ВЕЧЕРНЯЯ ПЕСНЯ

Слова А. Плещеева

Музыка М. Мусоргского

Переложение для детского хора А. Ленского

Умеренно *p* ве_ тер про_

С. А. Ве_ черот_ рад_ ный лег на хол_ мах, ве_

Умеренно *fp*

хлад_ ный ду_ ет в по_ лях.

тер в по_ лях. Ду_ ет, лас_ ка_ ет трав_ ку, цве_ ты,

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "хлад_ ный ду_ ет в по_ лях. тер в по_ лях. Ду_ ет, лас_ ка_ ет трав_ ку, цве_ ты,". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

ти_ хо ка_ ча_ ет ро_ зы ку_ сты. *tr*

ти_ хо ку_ сты. Ро_ за мла_ да_ я льет_ а ро_

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "ти_ хо ка_ ча_ ет ро_ зы ку_ сты. ти_ хо ку_ сты. Ро_ за мла_ да_ я льет_ а ро_". The vocal line includes a trill (tr) over the word "ку_ сты". The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment and chordal structure.

p ма_ ты, птич_ ки, пор_ ха_ я, в ро_ щах по_ ют.

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "ма_ ты, птич_ ки, пор_ ха_ я, в ро_ щах по_ ют." The vocal line features a piano (p) dynamic marking. The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment and chordal structure, ending with a final chord.

ПОЙДУ ЛЬ, ВЫЙДУ ЛЬ Я

Женский хор из оперы «Чародейка»

Музыка П. Чайковского

Оживленно

С.
А.

f

Пой_ду_ль, вый_ду_ль я, пой_ду_ль, вый_ду_ль я, вый_ду_на_до_

f

tr *p* *pp* *p*

Detailed description: This block contains the first system of a musical score. It features two vocal staves for Soprano (C.) and Alto (A.), and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Оживленно' (Allegretto). The vocal parts begin with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: 'Пой_ду_ль, вый_ду_ль я, пой_ду_ль, вый_ду_ль я, вый_ду_на_до_'. The piano accompaniment includes a trill (*tr*) and dynamic markings of *p* and *pp*.

ли_ нуш_ ку, вый_ду_ль на зе_ лё_ ну_

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It continues the vocal lines and piano accompaniment from the first system. The lyrics are: 'ли_ нуш_ ку, вый_ду_ль на зе_ лё_ ну_'. The piano accompaniment continues with various rhythmic patterns and dynamics.

ю. Сор_ ву ль, выр_ ву ль я, сор_ ву ль,

m.g.

p

m.g.

выр_ ву ль я, выр_ ву я ка_ ли_ нуш_

p

_ ку. выр_ ву ль я зе_ лё_ ну_ ю! Ки_ ну_ ся,

tr

mf

бро_ шу_ ся, ки_ ну_ ся, бро_ шу_ ся

The first system consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal lines are in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: бро_ шу_ ся, ки_ ну_ ся, бро_ шу_ ся.

к ба_ тюш_ ке на ру_ ки, к ба_ тюш_ ке

The second system continues the vocal and piano parts. The lyrics are: к ба_ тюш_ ке на ру_ ки, к ба_ тюш_ ке.

на ру_ ки. Тут *ff* - то мне не спит_ ся,

The third system concludes the page. The lyrics are: на ру_ ки. Тут *ff* - то мне не спит_ ся,.

тут- то не ле_ жит_ ся,

cresc.

тут - то мне не спит_ся, тут - то не ле_ жит_ся.

ff

В опере этот хор заканчивается следующим образом:

спит_ся, тут-то не ле_ жит_ся...

ГОРНЫЕ ВЕРШИНЫ

Слова М. Лермонтова

Музыка С. Танеева

Медленно

C. *p*
Гор_ны_е вер_ши_ны спят во тьме ноч_ной;
A. *p*

Медленно

pp *ppp*

ти_хи_е до_ли_ны
спят во тьме ноч_ной;

mf пол_ны све_жей мглой; *mf* не пы_лит до_ро_га,
пол_ны све_жей мглой;

ppp *mf*

mf
не дро_жат ли_сты... По_до_жди не_мно_го, *p*
По_до_жди не_мно_го,

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics in Russian. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff is a piano accompaniment in G major, 4/4 time, featuring a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

p
от дох_нешьи ты. По_до_жди не_мно_го, от дох_нешьи и
p
По_до_жди не_мно_го,

The second system continues the musical score. The vocal line (upper staff) features a piano (*p*) dynamic marking and includes a crescendo hairpin. The piano accompaniment (lower staff) continues with chords and a bass line, including a crescendo hairpin.

ты.

pp

The third system shows the vocal line (upper staff) with the word 'ты.' and a fermata. The piano accompaniment (lower staff) features a piano (*pp*) dynamic marking and a fermata. The piano part includes a series of chords and a bass line.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	3
Методические рекомендации	4
Из истории развития русской хоровой музыки (X—XIX вв.).....	10
Краткий словарь хормейстера	20
Нотное приложение (упражнения)	24
ХРЕСТОМАТИЯ	30
Погласица с псалмом № 7 «Господи, воззвах»	30
Кант XVII в. «Всю землю в цветы апрель одевает»	31
Кант шуточный XVII в. «На горах кронштадтских»	32
Кант викториальный XVIII в. «Днесь, Орле Российский»	33
Кант XVIII в. «Сидит сова на печи»	34
Кант XVIII в. «Буря море раздымает» (2 варианта)	35
Кант-виват XVIII в. «Радуйся, Росско земле» (2 варианта)	37
<i>В. Титов.</i> «Многолетие» (большое)	39
Кант викториальный XVIII в. «Торжественная паки» (2 варианта)	41
Кант шуточный XVIII в. «Два каплуна-хоробруна»	45
<i>Д. Бортнянский.</i> «Многолетие» (малое)	46
<i>Д. Бортнянский.</i> «Слава Отцу и Сыну...»	47
<i>Д. Бортнянский.</i> «Славу поем»	50
<i>Д. Бортнянский.</i> Концерт для хора № 3, часть I	53
<i>Д. Бортнянский.</i> Концерт для хора № 3, часть I (вариант светского текста)	56
<i>С. Давыдов.</i> «Слава и ныне Единородный Сыне», часть I	59
<i>А. Львов.</i> «Херувимская песнь»	62
<i>А. Алябьев.</i> «Песня о молодом кузнеце»	65
<i>А. Алябьев.</i> «Охотничья песня»	67
<i>А. Варламов.</i> «Белеет парус одинокий»	69
<i>А. Даргомыжский.</i> «На севере диком» (вариант 1)	72
<i>Ц. Кюи.</i> «Весеннее утро»	75
<i>В. Пашкевич.</i> «Друженька, хорошенькой» (хор из оперы «Как поживешь, так и прослывешь»)	78
<i>В. Пашкевич.</i> Второй хор из III действия исторического представления «Начальное управление Олега»	83
<i>А. Верстовский.</i> «Ах, подруженьки» (хор девушек из оперы «Аскольдова могила»)	90
<i>А. Варламов.</i> «Горные вершины»	98
<i>М. Глинка.</i> «Жаворонок»	101
<i>М. Глинка.</i> «Ты, соловушка, умолкни»	107

<i>А. Даргомыжский.</i> «Ночевала тучка золотая»	109
<i>А. Даргомыжский.</i> «На севере диком» (вариант 2)	117
<i>А. Даргомыжский.</i> «Как денница появится» (хор из неоконченной оперы «Рогдана») ...	122
<i>А. Бородин.</i> «Улетай на крыльях ветра» (хор из оперы «Князь Игорь»)	126
<i>Ц. Кюи.</i> «Заря лениво догорает»	132
<i>М. Мусоргский.</i> «Вечерняя песня»	134
<i>П. Чайковский.</i> «Пойду ль, выйду ль я» (женский хор из оперы «Чародейка»)	136
<i>С. Танеев.</i> «Горные вершины»	140

Ерохина, С. К.

E78 Хоровой класс и хор в школе. Хоровая музыка XVI—XIX вв., 7—11 классы : учеб.-метод. пособие для учителей спец. учеб. предметов музыкальной направленности / С. К. Ерохина. — Минск : Маст. літ., 2008. — 143 с.

ISBN 978-985-02-1040-1.

В учебно-методическом пособии представлен нотный и теоретический материал для учителей специальных учебных предметов музыкальной направленности. Пособие может быть использовано для подготовки учителей к урокам музыки. Достаточно объемный теоретический материал и словарь хормейстера помогут учителю верно трактовать музыкальные произведения прошлых столетий. Материалы издания могут использоваться как в школе, так и в средних специальных и высших учебных заведениях.

УДК 373.5.016:78

ББК 74.268.53

Учебное издание

ЕРОХИНА Светлана Кузьминична

**ХОРОВОЙ КЛАСС И ХОР В ШКОЛЕ.
ХОРОВАЯ МУЗЫКА XVI—XIX вв., 7—11 классы**

Учебно-методическое пособие
для учителей специальных учебных предметов
музыкальной направленности

Редактор *Е. М. Сердюкова*

Ответственные за выпуск *Н. В. Филипович, П. В. Гринченко*

Художественный редактор *Л. М. Рудаковская*

Технический редактор *Л. И. Острейко*

Стилистические редакторы *Л. А. Дедюля, Е. А. Бебель*

Подписано к печати 01.09.08. Формат 60x90¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Школьная.
Офсетная печать. Усл. печ. л. 18,0. Уч.-изд. л. 11,30. Тираж 468 экз. Заказ 1952.

Издательское республиканское унитарное предприятие «Мастацкая літаратура»
Министерства информации Республики Беларусь. ЛИ № 02330/0056778 от 17.02.2004.
Проспект Победителей, 11, 220004, Минск. www.mastlit.by; e-mail: mail@mastlit.by

Республиканское унитарное предприятие
«Типография «Победа»». Ул. Тавлая, 11, 222310, Молодечно.

4000

4000

Handwritten musical notation

A handwritten musical score consisting of five staves. The notation is written in dark ink and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is positioned in the center of the page, overlapping the embossed floral pattern.

ISBN 978-985-02-1040-1



9 789850 210401