

85.941я73

Б 90

С. Н. Булгакова

**ДУХОВНАЯ МУЗЫКА
В ТВОРЧЕСТВЕ
РУССКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ
КОМПОЗИТОРОВ**

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЧЕЛЯБИНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»
МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

С. Н. Булгакова

**ДУХОВНАЯ МУЗЫКА
В ТВОРЧЕСТВЕ
РУССКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ
КОМПОЗИТОРОВ**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ПО ДИСЦИПЛИНЕ ХОРОВОЕ ДИРИЖИРОВАНИЕ

Рекомендовано УМО по образованию в области народной художественной культуры, социально-культурной деятельности и информационных ресурсов
в качестве учебною пособия для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности

071301 Народное художественное творчество

ЧЕЛЯБИНСК

2007

УДК 784.96(075)

ББК 85.314

Б 90

Рецензенты

В. И. Харишина, кандидат искусствоведческих наук;

А. Г. Недоседкина, зав. кафедрой этики и эстетики МГПУ, профессор

Булгакова, С. Н.

Б 90 Духовная музыка в творчестве русских и зарубежных композиторов: учеб. пособие /

С. Н. Булгакова; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. - Челябинск, 2007. - 161 с.

ISBN 5-94839-084-5

Учебное пособие «Духовная музыка в творчестве русских и зарубежных композиторов» предназначено для студентов дневного и заочного отделений, обучающихся по специальности 071301 «Народное художественное творчество». Пособие содержит историческую справку и краткий анализ сочинений, представленных в приложении. Нотный материал может использоваться при составлении репертуара хорового класса, а так же послужит в качестве учебного материала в классе хорового дирижирования.

031770 И

Печатается по решению редакционно-издательского совета ЧГАКИ

Г л и н с к а я государственная
| академия культуры и искусств

1 Научная библиотека

© Булгакова С. Н., 2007

© Челябинская государственная

академия культуры и искусств, 2007

ISBN 5-94839-084-5

ВВЕДЕНИЕ

Хоровой класс является основной практической учебной дисциплиной специального цикла для будущих учителей музыки. В то же время данный курс (хоровой класс) находится в тесном взаимодействии с другими специальными дисциплинами (хоровое дирижирование, чтение хоровых партитур, основной музыкальный инструмент), а также с предметами музыковедческого цикла (сольфеджио, гармония, полифония, анализ музыкальных произведений). Эта взаимосвязь обусловлена единством целей и задач: воспитание высокого профессионализма музыканта-педагога, преданности и любви к избранной специальности.

В работе хорового класса предусматриваются различные формы: сугубо учебные (восхождение от простого к сложному), методические (развитие навыков руководства хоровым коллективом), концертные (концертная деятельность). Значительное место отводится хоровому пению без инструментального сопровождения (*a cappella*), требующему повышенного внимания к интонационной выстроенности хорового звучания. Предлагаемое учебное пособие предназначено именно для работы над хоровым исполнительским стилем *a cappella*.

Известно, что хоровое пение без сопровождения сосредоточено главным образом в области духовного (церковного) музыкального наследия, и его история насчитывает более десяти веков. Столь протяжённый исторический путь чрезвычайно богат достижениями, выходящими далеко за рамки

только церковного действа (церковного фидинариума).

Художественно-эстетические достоинства лучших образцов церковной музыки сделали её поистине духовной в самом глубоком, общечеловеческом понимании.

Учитывая масштабность наследия хоровой духовной музыки, в данной работе избран хронологический подход в структурировании музыкально-нотного материала. Пособие состоит из двух частей: первая часть посвящена русской школе («Духовная музыка в творчестве русских композиторов»), вторая — зарубежной («Духовная музыка в творчестве зарубежных композиторов»). В первой части предлагаются десять произведений (Д. Бортнянский, О. Козловский, П. Чесноков, С. Рахманинов); во второй — шесть (Л. Керубини, Л. Бетховен, Ф. Шуберт).

Важной составляющей данного учебного пособия являются методические рекомендации, касающиеся художественного и технического освоения каждого из представленных произведений.

Приведённые хоровые произведения аранжированы автором-составителем для женского хора с максимальным сохранением всех хоровых партий оригинала. Надеемся, что данное пособие, многократно апробированное в учебном процессе, будет способствовать воспитанию художественного вкуса и профессиональной зрелости студентов-хормейстеров.

РАЗДЕЛ I. ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Важной составляющей репертуара женского хора является духовная музыка русских композиторов. Она рассматривается как музыкально-художественное явление отечественной культуры.

Полная мысли и чувств русская духовная музыка является благодатной основой для нравственного воспитания подрастающего поколения и развития вокальной и исполнительской культуры. Это неиссякаемый источник красоты и мудрости, соединяющий в себе высокохудожественные тексты, отобранные многовековой практикой, с музыкальным совершенством классических композиций русских мастеров. Именно за певческим церковным искусством закрепились такие термины, как «ангелогласное пение», или «красное пение», а также пение богослужбное.

Прослеживая путь развития вокально-хорового обучения в России, следует отметить, что богослужбное пение было тесно связано с народными певческими традициями: пение в удобном диапазоне, применение своеобразной распевной подголосочности, цепного дыхания, пения без сопровождения и других приёмов. Именно в богослужбной практике создавалась профессиональная школа хорового искусства, способствовавшая выработке у певчих правильных вокальных навыков, ставших традиционными для русского хорового пения.

Глубоко осмысленное интонирование, чистота строя, длительное дыхание, умение управлять голосом, естественная манера звукоизвлечения без форсирования — то наследие, которое оставила нам практика богослужбного пения.

В плеяду великолепных музыкантов XVIII в., мастеров хорового письма входят М. Березовский, С. Дегтярёв, А. Ведель, Д. Бортнянский и др.

Особое место в развитии русской певческой культуры занимает творчество

Дмитрия Степановича Бортнянского (1751—1825), основанное на традициях русского классицизма, с характерной для него возвышенностью строя, чувств и образов. Бортнянский — один из крупнейших русских композиторов XVIII в., по национальности украинец. С детства обучался пению и теории музыки в Придворной певческой капелле в Петербурге. Изучал композицию под руководством Б. Галуппи. В 1769—1779 гг. жил в Италии, где были поставлены его оперы «Креонт», «Алкид», «Квинт Фабий». По возвращении в Россию Бортнянский был назначен капельмейстером, а затем директором и управляющим Придворной певческой капеллы. С его деятельностью связан расцвет капеллы. Работал также при дворе наследника Павла Петровича. Для придворных спектаклей написал три оперы на французские тексты. Все они — «Празднество сеньоры», «Сокол», «Сын-соперник, или Современная стратоника» — были исполнены под руководством композитора.

В историю русской музыки Бортнянский вошёл прежде всего как автор духовных композиций (сочинения других жанров не получили известности за пределами узкого придворного круга). Композитор создал новый тип русского хорового концерта, в котором использованы достижения оперы, полифонического искусства XVIII в., классических форм инструментальной музыки.

Собрание духовных сочинений Д. С. Бортнянского включает в себя 35 концертов для смешанного хора и 10 — для двойного состава, 14 Хвалебных, по структуре приближающихся к концертам («Тебе Бога хвалим»), 2 литургии, 7 четырёхголосных и 2 восьмиголосных Херувимских и целый ряд других песнопений.

Памятником классического хорового искусства второй половины XVIII в. является хоровой концерт № 15 «Приидите воспоим, людие...». Его поэтическая основа — текст

воскресной стихиры¹ 4-го гласа на «Господи, воззвах», которая исполняется на вечерне после этого песнопения.

Концерт № 15 призывает воспеть Воскресение Господне. Композиция Концерта состоит из трёх частей и характеризуется постепенностью переходов от одной части к другой. Тем не менее они контрастны по своему содержанию и воплощению в музыкальных средствах выразительности. Следуя древним традициям русского церковно-певческого искусства, композитор использует один из главных формообразующих принципов: принцип контраста чередования *tutti* (*итал.* — все) и небольших концертующих групп голосов (2-3 голоса). По фактуре Концерт опирается на синтез гармонического и полифонического стилей.

Оживлённо и величественно звучит первая часть Концерта. Смелые взлёты энергичной и радостной мелодии в тональности *D-dur*, *кварто-квинтовые ходы, имитационные* вступления голосов усиливают торжественность и праздничность этой части. В Концерте используются лишь отдельные строки стихиры, но они неоднократно повторяются и варьируются в хоровой фактуре произведения, утверждая основную мысль. В этой части произведения слышится импозантный парадный стиль Екатерининского времени с характерными маршевыми ритмами, возгласами торжества и ликования: «Приидите воспоим, людие, Спасово тридневное восстание».

Часть II звучит в тональности *h-moll* (гармонический). Она глубоко лирична по тону, наполнена сосредоточенными размышлениями о жизни и смерти, страстной мольбой и состраданием («Распныйся и погребыйся»). С трогательной непосредственностью в мелодии передана печаль расставания с жизнью. Медленный темп, ниспадающая мелодия коротких фраз усиливают это настроение. Прозрачность гармонии, тихое звучание, широкое расположение аккор-

дов требуют тщательной работы над строем в этой части.

Ладогармоническое развитие первой и второй частей представляет собой естественный сплав традиций русского православного пения и достижений европейской музыки. В произведении используются натуральные лады (ионийский, лидийский), прослеживается характерная для композиторов XVIII в. опора на консонанс, придающая общему звучанию Концерта просветлённость и одухотворённость.

Бортнянский проявил себя великим мастером формы. Так, контрастное начало третьей части Концерта не производит эффекта неожиданности, будучи подготовленным гармоническим развитием второй части. Вместе с тем фактурный контраст определяет эту часть как кульминационную и одновременно итоговую не только по содержанию, но и музыкальной драматургии: «Спасины воскресением Твоим».

Объединение гармонической фактуры и имитационных проведений при одушевлённом пульсе восьмых и удерживаемом высоком регистре сообщает особую напряжённость и значительность данному разделу. Эта часть представляет особую сложность в хормейстерской работе над строем и ансамблем хора и солистов ввиду частого их чередования в исполнении.

Глубина исполнения, стилевая точность церковных произведений во многом зависят от глубины осмысления содержания словесного текста. Естественность, чистота и возвышенность, благоговейность — то, что изначально заложено в духовных творениях. Другая особенность связана с выразительностью произнесения и подачи слова. Литургическая манера чтения должна сохраняться в певческой практике. По-церковнославянски слово произносится так, как пишется, особенно это касается гласных звуков, поскольку именно бытовое исполнение гласных разрушает стилистическую структуру произ-

¹ Стихира (многостишие) — песнопение, посвящённое празднику, состоит из нескольких стихов, написанных одним размером.

!нное празднику, состоит из нескольких стихов, на-

ведений («воспоим», а не «васпаим», «восстание», а не «васстание» и т. д.). При исполнении духовных песнопений редукция звуков (ослабление звучания гласных в безударном положении) отсутствует, поскольку все они протягиваются и тем самым проявляются (см. Концерт № 15, ч. II). Донесение красоты каждого слова и точное артикулирование являются важными моментами в исполнении Концерта № 15.

Изучение традиций церковного пения поможет найти верный темп: в медленной части произведения господствуют плавность, текучесть и равномерность движения, а «пропетость» мелких длительностей в крайних частях помогает избежать маршеобразности и суеты. В концертном исполнении правильно выбранный темп должен способствовать формообразованию.

Касаясь проблемы звукообразования, нужно подчеркнуть такие важные при исполнении духовной музыки качества, как простота, одухотворённость и полётность звука. Погружение в атмосферу духовности, стремление к воплощению высоких образов, естественная, идущая от сердца выразительность помогут в нахождении верных звуковых и динамических красок Концерта № 15 Д. С. Бортнянского.

Вековой традицией было выработано определённое отношение к богослужебной музыке, которая рассматривалась как обобщённое выражение чувств верующих, как очищение от всего случайного, субъективного.

Однако в церковную музыку второй половины XVIII в. проникает образность иного рода: смысл молитвенных текстов композиторы нередко раскрывают в зарисовках, взятых из самой жизни. Меняется и эмоциональный строй музыки — чувства, которые она воплощает, приобретают характер сокровенного лирического высказывания. Именно эта субъективная настроенность, в принципе не свойственная старинному церковному искусству, делает сочинения О. Козловского принадлежащими к новому времени — началу XIX в.

Осип (Иосиф, Юзеф) Антонович Козловский (1757—1831) — один из выдающихся русских композиторов конца XVIII в. — родился в польской дворянской семье. Образование получил в капелле варшавского кафедрального собора св. Яна, где состоял хористом и органистом. Преподавал музыку в усадьбе Огинских. В 29 лет стал офицером русской армии (участвовал во взятии Очакова), был зачислен в свиту князя Г. А. Потёмкина, исполнял обязанности композитора и дирижёра.

Козловский прославился в России своими инструментальными и хоровыми полонезами (свыше семидесяти). Среди них особенно примечателен полонез «Гром победы, раздавайся», который долгое время исполнялся в качестве русского государственного гимна. Произведения композитора завоевали известность не только в России, Польше, Чехии, но и в других странах. Будучи директором императорских театров, Козловский руководил оркестрами, организовывал придворные празднества, наблюдал за подготовкой музыкантов в театральном училище.

Творчество композитора охватывает ряд музыкальных жанров, в числе которых лирические песни для голоса и фортепиано («Российские песни»). В песнях и романсах О. А. Козловского впервые наметились художественные принципы русского романса, получившие своё развитие в XIX в.

Отмеченная духом торжественности и пафоса, музыка Козловского нередко поднимается до уровня подлинно трагического тона. Композитор активизировал роль хора в трагедии, повысил драматургическую функцию оркестра, подготовил почву для русского программного драматического симфонизма XIX в. Имя Осипа Козловского может быть причислено к ряду имён блестящих мастеров оркестра предглинкинского периода. Его оркестровка — сочная, яркая и для своего времени очень разнообразная — стала одной из основ для формирования могучего и пластичного оркестрового стиля М. И. Глинки.

Уже на исходе XVIII в. в русском музыкальном театре приобретает большое значение жанр «трагедия с музыкой». В нём с наибольшей полнотой раскрылось дарование композитора Козловского. Свидетельством тому — его многочисленные хоры к театральным постановкам (к «Фингалу» В. Озерова, «Эсфири» П. Катенина, «Царю Эдипу» А. Грузинцева и др.). Композитор связал образы и темы классической трагедии с традициями русской сценической, хоровой и камерной музыки конца XVIII в. В его величественных хорах прослеживаются традиции русских хоровых концертов *a cappella* Д. С. Бортнянского, М. С. Березовского и их предшественников.

Музыка О. Козловского выделяется не только профессиональной уверенностью письма, но и особым характером выражения. В ней слышится благородная патриотическая скорбь, печаль о растерзанной и поработанной Родине. Эти настроения с особой силой были выражены в его проникновенном **Реквиеме**², посвящённом памяти польского короля Станислава Августа Понятовского. Реквием был исполнен в Петербургской католической церкви 25 февраля 1798 г. с участием выдающихся итальянских певцов.

На протяжении своего творческого пути Козловский неоднократно обращался к работе над этим произведением. Вторая редакция, осуществлённая в 1823 г., не была доведена до конца композитором в связи с болезнью.

В приложении представлены две части Реквиема *c-moll*: № 2 *Dies irae* — «День гнева», № 13 *Salve Regina* — «Здравствуй, Царица».

Dies irae («День гнева») является кульминационной частью Реквиема. Канонический текст литургии рисует картину Страшного суда:

*Dies irae, dies illa
Solvat saedum in favilla,
Teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus.*

Перевод с латинского:

**День гнева — тот день
Расточит вселенную во прах.
Так свидетельствуют Давид и Сивилла.
Как велик будет трепет,
Как придёт судия.
Чтобы всех подвергнуть суду.**

Композитор сосредоточил своё внимание на скорбном аспекте трагического события Страшного суда. Решительные призывные звуки трубы (*ff*, *c-moll*) во вступлении, накатывающиеся волны пассажей (*da*, *erace*, *molto*) приводят к хоровому звучанию твёрдого, волевого, непреклонного характера в высокой тесситуре: «День гнева — тот день расточит вселенную...».

Акценты в оркестре и хоре способствуют поступательному движению первой темы, которая приобретает более взволнованный, напористый характер благодаря полифоническому сплетению голосов (такт 39). Музыка рисует картину смутения и ужаса. Изобретательность музыкального языка, полнокровная звукопись являются ярким подтверждением традиций классицизма.

Вторая часть произведения («Как велик будет трепет, как придёт судия» — такт 63) построена по принципу ладового и динамического контраста. Появляется тональность *es-moll*. Застывшая мелодия на повторяющихся звуках, интонации малой секунды, низкое тесситурное звучание хора, подержанное тремоло в оркестре, следуют содержанию. Имитационное развитие темы приводит к кульминации (такт 107) второй части.

² *Реквием* (от первого слова латинского текста «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» — «Покой вечный даруй им, Господи») — траурная заупокойная месса, крупное произведение для хора, солистов и оркестра, исполняется на латинском языке. От мессы реквием отличается тем, что в нём отсутствуют части *Gloria* и *Credo*, вместо которых вводятся: *Requiem*, *Dies irae*, *Lacrimosa* и др. Первоначально реквием складывается из григорианских хоралов, с XVII—XVIII вв. реквием становится монументальным циклическим произведением для хора, солистов и оркестра.

Третья часть — расширенная и варьированная реприза с заключением. Этот раздел возвращает нас к настроениям и образам начала произведения.

Масштабная форма, широкий диапазон хоровых партий (от *ля* малой до *си-бемоль* второй октавы), необычайная экспрессия музыкального языка произведения требуют от исполнителей профессионального мастерства. Особое внимание следует уделить пению на опоре дыхания звуков высокой тесситуры в партии первых сопрано (такты: 31—34, 56—60). Хормейстеру необходимо достичь динамического, ритмического ансамбля, точности исполнения штрихов, чистоты строя в хоре.

Выполнение этих задач послужит раскрытию художественного образа произведения.

Б. Асафьев видит связь музыки Козловского с бетховенским до минором: «...В патетических взрывах, столах, порывах и падениях музыки этой тональности, тональности героической печали, раскрывается новый мир чувствований, вырвавшийся на волю в Европе вместе с революцией и докатившийся до её северных пределов» [3].

Появление в Реквиеме *c-moll* номера «Salve Regina» не случайно. Его можно рассматривать как дань традиции католического вероисповедания, в котором Дева Мария является заступницей верующих. Порабощённую Польшу не раз сотрясали национально-освободительные восстания, и произведение следует расценивать как дань этим героическим событиям.

- ц. 1** *Salve Regina, mater misericordiae,*
- ц. 2** *vita dulcedo et spes nostra, salve,*
ad te damamus exules filii Evae,
- ц. 3** *ad te sospiramus gementes et flentes,*
in hac lacrymarum valle.
- ц. 5** *Eia ergo advocata nostra,*
illos tuos misericordes oculos,
- ц. 6** *ad nos converte et Jesum benedictum,*
- ц. 7** *post hoc exilium nobis ostende;*
o clemens, o pia,
odulcis Virgo Maria!

³ *Антифон* (*грен*, противозвучание) — попеременно пение широко применялось в христианской церкви.

Значение канонического текста молитвы следующее:

- ц. 1** *Здравствуй, Царица! Мать скорбящая.*
- ц. 2** *Жизнь, радость, надежда наша, здравствуй!*
К тебе обращаемся с надеждой и страхом.
- ц. 3** *Спаси, волею богов! Выплачь милость и защиту,*
Выплачь защиту.
- ц. 5** *Ну, смелее, ради славы защиты,*
Воззри вокруг.
- ц. 6** *Униженные и избитые к тебе обращаемся.*
Иисус благословенный обращается.
- ц. 7** *Потом уйдёт в изгнание с надеждой.*
О, тихая, волшебная,
О, нежная, Дева Мария.

«Salve Regina» написана в традициях духовной музыки эпохи Классицизма, которая отличается лиризмом и благородством мелодических линий, строгостью фактуры, использованием антифонного³ пения группы солистов и хора. Такой приём помогает выделить главные слова молитвы, вызвать эмоциональный отклик у хора.

Номер «Salve Regina» состоит из квартета солистов (сопрано, альт, тенор и бас), смешанного хора и оркестра. Несмотря на хоральную фактуру, в произведении явственно прослеживаются черты траурного шествия (*Adagio*, 2/4).

Сочинение написано в трёхчастной репризной форме с контрастной серединой. В небольшом лирическом вступлении (*Es-dur*) изложены основные темы первой части. Торжественно и выразительно звучит обращение к Деве Марии. Мягкая мелодическая линия наполнена любовью и страданием. Взволнованно звучат кульминационные слова: «Спаси волею богов, выплачь защиту» (такты 36—40). Первую часть завершает оркестровый эпизод (такты 47—59), в котором слышны интонации «*Stabat mater*» Дж. Перголези.

Светлому характеру первого раздела противопоставлена вторая часть произведения. Появление тональности *g-moll*, диссонансных созвучий, секвентное развитие

эе пение двух хоров или солиста и хора. Антифонное

мелодии драматизируют общее звучание, отвечая словам: «Eia ergo advocato nostra...» («Ну, смелее ради славы защиты...»).

Заканчивается произведение традиционной для композиторов второй половины XVIII в. варьированной репризой светлого лирического характера. Она звучит как символ надежды: «О, тихая, волшебная Дева Мария!». Ярким подтверждением традиций классицизма в произведении является опора на консонанс.

Хормейстеру предстоит вдумчивая работа над строем хора и стиливыми особенностями произведения. Исполняя сочинения из Реквиема до минор О. Козловского, студенты знакомятся с выдающимся памятником русской хоровой культуры второй половины XVIII в.

Рубеж XIX—XX вв. — важнейшая веха в истории русского хорового письма и исполнительства. Это время стало подлинным «духовным ренессансом» русской церковной музыки. Хоровые сочинения, созданные в период с середины 1890-х по 1917 г., относятся к так называемому *Новому направлению* в отечественном богослужебном музыкальном искусстве.

Обращение к истокам, к практике знаменного пения Древней Руси становится сутью Нового направления. Таким образом, был возобновлён диалог между русскими музыкальными традициями и современностью.

В стилистике этих сочинений преобладает свободное голосоведение, характерной чертой является свободный несимметричный ритм, основанный на словесном ритме. Хор представляет своеобразный «оркестр» тембров голосов. Музыка Нового направления выполнила своеобразную посредническую функцию между богослужебной практикой и светским искусством концертного предназначения.

Храмовую музыку Серебряного века нередко называют «школой Синодального училища». Крупнейшими представителями этой школы были композиторы С. В. Рах-

манинов, А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастальский, А. В. Никольский, М. М. Ипполитов-Иванов, П. Г. Чесноков.

Духовное творчество **Павла Григорьевича Чеснокова** (1877—1944) отличается бережным обращением к древним первоисточникам, естественностью и красотой гармонизации, новизной колористических, тембрально-регистражных, фактурных решений, яркой национальной характерностью.

Выпускник Синодального училища и Московской консерватории, видный регент церковных хоров, профессор Московской консерватории П. Г. Чесноков создал свыше 300 сочинений духовной музыки. Среди них несколько циклов Всенощного бдения и Литургии, две Панихиды, десять Причастных и др. сочинения.

П. Г. Чесноков родился близ г. Воскресенска (ныне г. Истра) Московской области 12 октября 1877 г. В 1895 г. окончил Московское синодальное училище церковного пения. Вёл класс хорового дирижирования в училище, преподавал хоровое пение в начальных и средних школах. В 1917 г. Чесноков окончил Московскую консерваторию по композиции и дирижированию у М. М. Ипполитова-Иванова и С. Н. Василенко.

После революции активно включился в работу по развитию советской хоровой культуры. Руководил Государственным хором, Московской академической хоровой капеллой, был хормейстером Большого театра и более 20 лет профессором Московской консерватории (1920—1944). Среди его трудов книга «Хор и управление им» (1940), в которой разработаны теоретические проблемы хорового искусства.

Крупнейший мастер русской хоровой культуры П. Г. Чесноков добивался от хора совершенной техники исполнения, точной передачи замысла композитора при безупречном строе и ансамбле и тембровой красочности хорового звучания.

В учебном пособии представлены фрагменты из Литургии (ор. 9). *Литургия* (в переводе с греч. — «общее дело») — со-

вместная служба, является главной христианской службой Православной церкви, на которой совершается таинство *евхаристии* (греч. — «благодарение»). Обряд евхаристии — преломление хлеба с вином — означает мистическое соединение с Богом (хлеб — тело Христа, вино — кровь Спасителя). Приобщаясь к Телу и Крови Христа, верующие черпают духовные силы, чтобы укрепиться в вере. Весь обряд евхаристии совершается со словами благодарения. В «Апостольских установлениях» (гл. 9), одном из древнейших церковных документов, можно прочесть такое благодарение о хлебе, символизирующем тело Христа:

**Мы благодарим Тебя, Отче наш,
за жизнь и познания, которые Ты
возвестил нам через Иисуса, раба Твоего.
Тебе слава вовеки. Как этот разломленный хлеб
рассеян был на горах, собран и сделался единым,
так да соберётся и Твоя Церковь
со всех концов земли в царство Твое.
Ибо Твоя есть слава и сила
через Иисуса Христа вовеки!**

В такой атмосфере причащение превратилось в возвышенный ритуал. В литургическом действе изображается жизнь Христа от его рождения до воскресения, условно оно делится на три части. Каждый музыкальный номер имеет своё предназначение согласно чину, т. е. порядку. Различают литургии святых Василия Великого и Иоанна Златоуста, Прежде освященных даров.

Литургия (ор. 9) написана П. Г. Чесновым для хора мальчиков Московского Синодального училища. Она состоит из 16 номеров, напечатана в 1913 г. издательством Юргенсона.

Духовный гимн «Слава... Единородный Сыне» (№ 2) — величественное торжественное хоровое псалмодирование. Начинается произведение звучанием 5-голосного хора. Торжественная октава сопрано (терция лада) имитирует колокольный звон, в который

вплетаются тема энергичного, упругого характера: «Слава Отцу и Сыну!»

Мелодическая линия, звучащая внутри аккордовой структуры, должна быть динамически выделена, обрамляющие её голоса исполняются тише. Средний раздел «Единородный Сыне» — основная часть песнопения — развивает мотивы принесения жертвы на кресте во имя спасения людей, победы над смертью, поэтому жертвенность реализуется в мажорной гармонии (C-dur). Переменный метр (3/2, 2/2, 2/4) и медленный темп передают стиль обиходного псалмодического пения, создавая атмосферу строгости и значимости каждого слова, с одной стороны, а с другой — бережного отношения к тексту и его смысловым нагрузкам. Драматическая кульминация, выражающая страдания Иисуса Христа «Распныйся же, Христо Боже...», подчёркнута малой ноной, усиленной октавными удвоениями.

Ектения⁴ (прошение) «Господи, спаси» (№ 5) является органической частью литургии. Характер молитвы отражён в гармонической простоте изложения, её проникновенность — в красоте мелодических мотивов, звучность которых нарастает в каждом проведении. Переключки голосов (альты и сопрано) усиливают смысл троекратного прошения «Святый Боже, помилуй нас». Используя простые гармонические краски, композитор создаёт удивительное по настроению и проникновенности произведение. Автор придерживается классических традиций в гармоническом плане, использует красивые «романтические» переходы в тональности терцового соотношения (C-dur—e-moll). Миниатюрность сказывается в акварельности и компактности гармонических расположений аккордов (тесные расположения), более светлое движение в e-moll в регистровом плане звучит выше и окрашивает тональность C-dur в светлый тон (лидийский лад).

⁴ Ектения — трисвятая молитва, вводит в божественную тайну троичной жизни, в ней звучит обращение к Господу с мольбой принять от верующих трисвятую песнь. Считается, что эта песнь заимствована от самих ангелов, которые поют её перед престолом всемогущего Бога.

Срединный речитативный раздел «Слава Отцу и Сыну...» исполняется с чётким произношением слова во фразе. Динамизм развитию произведения придаёт псалмодия, построенная на ритмической свободе слова. Концентрация на слове подчеркнута гармонической фактурой.

Хормейстеру следует дирижировать, отталкиваясь от текста, подчёркивая значение слова, как принято в регентской практике.

Характер духовного гимна «**Хвалите Господа с небес**» (№ 14) жизнерадостный и праздничный, им начинается самая торжественная часть, когда открываются Царские врата. Выносимые дары образно указывают на явление Воскресения Христа. Хоровая фактура кружевная, виртуозная, с динамическим развитием. Эффект колокольных перезвонов пронизывает всю мелодическую ткань произведения. Переклички голосов, сопоставление тембров сопрано и альтов, кварто-квинтовые скачки усиливают впечатление всенародного ликования, гармонически более ярко звучат призывные интонации (T—D, затем VI₇, **S₇**, VII₁, II₅). Одновременно расширяется диапазон хорового звучания.

Тепло и нежно льётся спокойная средняя часть. Происходит полифонизация хоровой фактуры, мелодия преодолевает статику. Песенная и лиричная, она контрастирует с крайними частями произведения. Происходит отклонение в D-dur, затем — в Fis-dur. Заключительный раздел является драматургической кульминацией песнопения, где композитор использует словесную вариацию: заканчивается песнопение торжественными возгласами «Аллилуйя!», что буквально означает «Славьте, хвалите Бога!». Исполнение хвалебных стихов должно быть лёгким, блестящим, без напряжения и крикливости.

«**Да исправится молитва моя**» — наиболее известное сочинение П. Г. Чеснокова. Четыре строфы текста взяты из псалма 140 Давида. Текст указывает на обряд принесения ежедневных вечерних жертв, который совершался ещё в древние времена. На

службе при пении этих стихов открываются Царские врата, и молящиеся преклоняют колени. По сложившейся традиции, после каждой строфы солиста хор исполняет припев с основами текста, композитор наполняет хоровым звучанием и запевные строфы. Таким образом, молитва поётся с аккомпанирующим хором, который не просто сопровождает мелодию, а, поддерживая её, является эмоциональным откликом на пение солиста. От церковного ритуала и смысловой наполненности текста псалма сложился медленный темп произведения, сдержанность в выражении чувств, строгость в исполнении, сочетающиеся с искренностью. Используя бархатный тембр меццо-сопрано, прекрасную широкую мелодию, сочное legato хора, разнообразные тембровые и динамические краски, композитор достигает глубокой эмоциональной силы воздействия на слушателей.

Хор должен чутко следовать за основным напевом, петь «вторым планом», сохраняя при этом выразительность хоровой партии. Наиболее сложны для исполнения вторая и четвёртая строфы: хроматические последования звуков и целых аккордов, широкое их расположение, высокие звуки у сопрано на нюансе *p* и *pp*. Партия солиста тоже не проста: на протяжении широкого диапазона (от *ля* малой октавы до *ре* второй октавы) голос должен звучать мягко, красиво и ровно. Поэтому исполнение сольной партии следует давать профессиональному певцу.

«**Свете тихий**» П. Г. Чеснокова — одно из труднейших для исполнения произведений, представленных в пособии. «Свете тихий» — вечерняя хвалебная песнь, один из древнейших христианских гимнов. Текст повествует о скором пришествии на землю в конце ветхозаветного времени Христа, о начале нового дня — дня вечности, даруемого Богом ради искупительного подвига Его Сына.

Двухорное (восьмиголосное) сочинение требует особой чистоты аккордов и октавных унисонов при очень тихом пении (часть I и реприза) и при ярком пении (в куль-

минации и коде) на повторяющихся звуках; выразительной подачи фразы, где у каждого хора своя вершина; соединение в единое целое коротких мелодических построений, несмотря на обилие пауз. Лёгкое, полётное звучание женского хора передаст ощущение струящегося света и праздничного перелива колоколов в ходе исполнения произведения.

Стихира «**Приидите, ублажим Иосифа**» П. Г. Чеснокова сложна по своей эмоциональной насыщенности (исполняется при целовании плащаницы). Она повествует об Иосифе Аримафейском, который, по преданию, попросил у Пилата позволения снять с креста тело Христа и похоронить его. В песнопении излагаются предшествующие события (предательство ученика, страдания Матери) и предсказывается будущее воскресение Спасителя. Стихира делится на три периода:

- обращение к слушателям стихиры;
- просьба Иосифа к Пилату и причитания стоящей у креста Матери Иисуса, которые передаются в риторических выражениях;
- прославление страданий Христа.

Монументальное по форме произведение отражает внутреннее состояние души человека, его чувства и переживания. Музыкальный язык сочинения необычайно экспрессивный и обострённый. Скорбная интонация тритона пронизывает всю хоровую фактуру от первого до последнего такта. Очень выразительны нисходящие и восходящие последования терпких септаккордов, отождествляемые с выражением просьбы и плача («даждь ми», «увы»). Выразительны и значимы многочисленные паузы и остановки. Эпико-драматический характер произведения П. Г. Чеснокова предполагает сдержанность и строгость трактовки, избегая «сентиментальности» в исполнении.

Романтически-возвышенное чувство единения с родной землёй, с её историей и православной верой не исчезло в культуре Серебряного века. Тема России стала одним из «очарованных берегов», где находили при-

станище последние российские романтики. Среди них возвышается мощная фигура русского композитора, пианиста и дирижёра **Сергея Васильевича Рахманинова** (1873—1943).

Он родился в имении Семёново Новгородской губернии. Происходил из дворянской семьи. С четырёх лет начал обучаться игре на фортепиано под руководством матери. С 1855 г. занимался в Московской консерватории вначале в классе Н. С. Зверева, затем у А. С. Зилоти (фортепиано), А. С. Аренского (гармония, свободное сочинение), С. И. Танеева (контрапункт строгого письма). В 18 лет Рахманинов окончил консерваторию с большой золотой медалью по классам фортепиано и композиции (1892). Одарённость Рахманинова как пианиста и композитора была феноменальной. Дипломная работа — одноактная опера «Алеко» — была написана за 17 дней. В ранних сочинениях Рахманинова определились черты его романтического стиля. Его музыке присуща яркая, напряжённая экспрессия, многоплановый мелодизм, красочный гармонический язык, склонность к лирико-психологическим обобщениям. Эти черты отражены в ранних сочинениях композитора — романсах («Не пой, красавица, при мне», «Весенние воды», «Островок»), в операх («Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини»), поэме для симфонического оркестра, хора и солистов «Колокола», кантате «Весна».

В разнообразном творческом наследии Рахманинова центральное место занимают фортепианные произведения крупных (четыре фортепианных концерта) и малых форм, в том числе прелюдии ор. 23, ор. 32, пьесы-фантазии, этюды-картины, музыкальные моменты, вариации, сонаты.

Концертные выступления в различных городах России и за рубежом принесли Рахманинову славу одного из величайших пианистов современности, однако, в конце 1917 г. он навсегда покидает Россию. Композитор поселился в США, где находился до конца своей жизни. В этот период Рахма-

нинов всецело был поглощён концертно-пианистической деятельностью. В поздний период творчества (вторая половина 1920-х гг.) его музыка приобретает новые черты, окрашенные трагическим мироощущением. Стиль композитора становится более аскетичным, порой жёстким. Отзвуки душевной драмы воплощены в образном строе его произведений, созданных в 1930-е гг. Тема Родины переплетается с мотивом трагического одиночества художника, оторванного от родной почвы. Войну с фашизмом Рахманинов воспринял как свою личную трагедию. Композитор много выступал в благотворительных концертах, средства от которых передавал в фонд обороны Родины. Он умер вдали от неё 28 марта 1943 г.

Значительную часть творческого наследия С. В. Рахманинова составляет *духовная хоровая музыка*. Древнерусское певческое искусство вместе с фольклором явились, по убеждению Рахманинова, важнейшим источником и опорой русской музыкальной культуры в целом, средоточием исторической памяти народа, его художественного чувства и эстетического сознания.

Не случайно на творческом пути композитора возникали произведения, связанные с народной музыкой и музыкальной традицией средневековья. В 1890-е гг. это были обработки народных песен для фортепиано в четыре руки (ор. 11) и Хоровой концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу». В 1910-е гг. — жемчужина рахманиновской песенности «Вокализ», а также «Литургия Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение». В зарубежный период — «Три русские песни» для хора с оркестром и образно-тематическая сфера «знаменного» пения в Третьей симфонии, в «Симфонических танцах».

Склонность Рахманинова к духовной музыке укреплялась влиянием крупных авторитетов — учёного-медиевиста С. В. Смоленского (директора Синодального училища), читавшего курс истории русской церковной музыки в Московской консерватории, известного композитора и дирижёра Сино-

дального хора А. Д. Кастальского, автора выдающихся трудов по народно-песенному творчеству. Это время бурного подъёма демократических освободительных настроений, оно выдвигало на передний план в искусстве тему Родины с её историческим предназначением и культурным вкладом в сокровищницу человечества. Русское искусство этого времени широко разрабатывало проблему национального во всех аспектах. Обращение к далёкому прошлому отечества нашло широкое отражение и в музыке. В 1890-х гг. хоровая культовая музыка вступает в период подъёма и достигает значительных высот у Кастальского, Гречанинова, Лядова, Чеснокова, особенно же — у Рахманинова. Деятельность названных композиторов, выдающихся дирижёров, музыкальных учёных, сосредоточенная в Москве, составила так называемую «московскую школу» хоровой духовной музыки конца XIX — начала XX вв. Самым значительным явлением здесь стало рахманиновское «Всенощное бдение». Впервые к крупной форме духовного музыкального искусства композитор обратился в 1910 г. Тогда им была создана «Литургия св. Иоанна Златоуста». В неё вошли тексты двенадцати песнопений, каждое из которых отличается особой одухотворённостью.

Всенощная, всенощное бдение (в переводе с церковно-славянского — «ночное бодрствование») — вечернее богослужение, литургия накануне праздников; включает большое количество песнопений *a cappella* (главных — 17). Литургия «Всенощное бдение» ор. 37 С. В. Рахманинова представляет собой изумительную хоровую симфонию, состоящую из 15 песнопений: № 1 «Придите, поклонимся», № 2 «Благослови, душе моя», № 3 «Блажен муж», № 4 «Свете тихий», № 5 «Ныне отпускаеши», № 6 «Богородице Дево, радуйся», № 7 «Шестопсалмие», № 8 «Хвалите имя Господне», № 9 «Благословен еси, Господи», № 10 «Воскресение Христово видевше», № 11 «Величит душа моя Господа», № 12 «Словословие великое» № 13 «Днесь спасение», № 14 «Воскрес из гроба», № 15 «Взбранной

воеводе». В основе музыки лежат подлинные древнерусские распевы: знаменный, киевский, греческий.

В партитуре «Всенощного бдения» ясно выступает главный музыкально-исторический стилизованный слой — сама древнерусская мелодия. Кроме того, отражены отдельные черты хоровой многоголосной культуры XVII—XVIII вв.: фактурные особенности хорового концерта *a cappella* — партесного и классицистского. Сравнительно редко в партитуре «Всенощной» встречается сплошное аккордовое четырёхголосие — хоровая фактура, типичная для церковной музыки XIX в. Зато исключительно сильны здесь связи с народной песенностью.

Соприкосновение фольклорной и обиходной интонационных сфер весьма характерно для музыки Рахманинова. Особенно явно народно-песенная стилистика выступает в подголосочном полифоническом складе фактуры, главенствующем в партитуре. Довольно часто композитор применяет контрастную полифонию, одновременное сочетание разных мелодий.

Наконец, Рахманинов в своих литургических циклах свободно применяет средства композиторского мастерства, стилистику оперы, оратории, симфонических жанров. Из сказанного видно, что «Всенощное бдение» создавалось как произведение, принадлежащее одновременно церковной и светской музыкальной культуре, — по глубине и масштабности гуманистического содержания, по строгости и свободе музыкального письма.

Работа композитора отнюдь не сводилась к простой «обработке» знаменных мелодий, но была сочинением на основе заимствованного тематизма, где Рахманинов сознательно сохранял стиль старинного знаменного пения, в десяти случаях из пятинадцати он обратился к первоисточникам, в пяти — ввёл собственные темы.

Основой образного и музыкального единства этого цикла служит слитность двух интонационных потоков — древнерусского

музыкального искусства и классической русской музыки.

В композиции песнопений рахманиновского цикла отражена важная особенность знаменного распева — построение его по музыкально-словесным строкам, в которых взаимодействуют логика мелодическая и текстовая. Господствует принцип непрерывной изменчивости, т. е. вариантности, свободное неперiodическое ритмическое развёртывание. Композитор часто меняет метр, например, №№ 2—6.

Древнерусская «родословная» самого жанра находит выражение у Рахманинова в применении системы особых музыкально-выразительных средств. К ним относятся скупые двузвучия, аккорды с пропущенными или, наоборот, с удвоенными тонами, разнообразные параллелизмы, в том числе образованные на основе чистых квинт, кварт, септим, даже многозвучных по составу аккордов. Всё это служит красочному звучанию хоровой партитуры.

В сплаве эпоса, лирики и драмы Рахманинов делает акцент на *эпическом начале*. Главенствующее значение эпоса выражено в решении Рахманинова открыть свой цикл призывным, ораторским прологом-обращением: «Придите, поклонимся». Первый номер «Всенощного бдения» аналогичен грандиозным хоровым интродукциям в операх Глинки и Бородина. Он открывает величественную перспективу всего произведения. Композиция цикла образуется на основе двухчастного строения службы всенощной — *вечерни* (№№ 2—6) и *утрени* (№№ 7—15). Общий принцип драматургии цикла — выделение в каждой из частей своего рода центров (№ 2 и № 9).

Песнопения вечерни имеют лирический характер. В большинстве своём это небольшие, камерные по звучанию песни, созерцательно-умиротворённые по настроению. Утренняя отличается от вечерни эпическим народным типом образности, масштабностью форм и более сложным строением номеров. Музыкальное письмо становится более насыщенным, сочным и объёмным.

Бесценной музыкальной жемчужиной русской культуры можно считать шестой номер «Всенощного бдения» — тропарь⁵ **«Богородице Дево, радуйся»**. Он относится к песнопениям *вечерни*. По *сюжету это* радостное приветствие Архангела Гавриила и праведной Елисаветы Пресвятой Деве Марии в день Благовещения Ей тайны воплощения Сына Божия.

Авторская тема этого песнопения наделена характером плавного кружения, опевания звуков, распевностью. Здесь особенно ярко выступает народно-песенная основа. Музыкальный тематизм духовного гимна стилистически близок знаменному пению: узкий диапазон мелодии, удерживающий в пределах терции-кварты, плавное поступенное движение, симметричность рисунка, мотивы-опевания, диатоничность, переменные ладовые соотношения, ритмическое спокойствие. Мелодическое начало определяет и характер гармонического языка Рахманинова. Каждый голос в партитуре живёт своей самостоятельной выразительной мелодической жизнью, сплетаясь в единую музыкальную ткань, способствует яркой передаче образа произведения. В хоровой фактуре сочинения отражена важная особенность знаменного распева — построение его по музыкально-словесным строкам,

в которых господствует принцип *направленной* изменчивости, вариативности.

Первые три фазы вырастают из *одного* простейшего напева, но благодаря *методической свободе и искусной* гармонизации они каждый раз получают новое *красочное* звучание (1 — F-dur, 2 — d-moll, 3 — a-moll). Поэтому столь важна роль нижнего голоса: его рисунок создаёт изменчивый *контраст*. В срединном эпизоде «Благословенна Ты в женах...» параллельные октавы *первых* сопрано и альтов должны исполняться *прозрачно и тихо*, чтобы ясно звучали *высокие* сопрано (в пределах *p*). Впечатляет кульминация произведения, где голоса выходят за пределы камерности, разрастаясь фактурно, регистрово и динамически, и охватывают полнзвучным *ff* весь диапазон. Постепенный спад звучания приводит к *первоначальному* умиротворённому настроению.

Это песнопение С. В. Рахманинова является своеобразной школой хорового *мастерства* в приобретении навыков кантленного пения; наполненности звучания в *нюансах* (*p, f*); в выработке навыков цепного дыхания; использовании гибкой, разнообразной *динамики* (от *ppp A off*) и в овладении *красочной* звуковой палитрой, где светлый *нежный* звук первой части произведения преобразуется в яркую «колокольность» кульминации.

⁵ *Тропарь* (поворот) — мелкая жанровая единица, определяющая основное содержание церковного праздника.

РАЗДЕЛ II. ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Включение зарубежной классики в программу хорового класса является весьма важным аспектом, поскольку именно на Западе в рамках церковной музыки были созданы величайшие художественные произведения, сформированы основы музыкально-теоретической мысли, музыкальной педагогики.

Рассматривая проблематику западно-европейской музыки, следует указать на некоторые черты её развития. В чисто музыкальном плане это выражается в многообразии культурных традиций, музыкальных форм и жанров. Ранние христианские жанры (псалмодия, гимны), как и более поздние (хоралы, мотет, месса), стали предметом многочисленных трактовок как в рамках церковного творчества, так и светской композиторской практике. Каждый из них имеет богатую историю. На основе этих жанров на протяжении ряда эпох создавались величайшие образцы духовного музыкального искусства.

Не менее важным представляется формирование различных стилевых традиций, сплавленных воедино в музыкальном произведении как сочетании вокального и инструментального начал.

Знакомство с этим богатейшим пластом западноевропейской музыки предлагается через изучение произведений разных жанров, среди которых хоровые номера месс, реквиема, кантаты Л. Бетховена, Л. Керубини, Ф. Шуберта.

Современник О. Козловского Луиджи Керубини (1760—1842) — итальянский и французский композитор — занял видное место в зарубежной музыке конца XVIII — начала XIX столетий. Он автор 25 опер, 11 месс, кантат и революционных инструментальных гимнов, многочисленных камерных сочинений и романсов.

Л. Керубини родился во Флоренции, с детства обучался музыке у известных ита-

льянских музыкантов, завершил своё образование в Болонье, где под руководством Дж. Сартти в совершенстве овладел искусством полифонии. С 1784 по 1786 гг. Керубини жил в Лондоне — состоял придворным музыкантом, затем переселился в Париж, где и остался до конца жизни. С 1795 г. — он инспектор Парижской консерватории, затем профессор, и наконец, директор (1822—1841). Под его руководством консерватория стала одним из лучших учебных заведений Европы.

Популярность Керубини у французской аудитории, эстетические запросы и вкусы которой он постиг в совершенстве, началась с премьеры оперы «Демофон» (1788). Дальнейшие музыкально-сценические произведения композитора — «Лодоиска», «Медея», «Водовоз» и др. — поставили его в число выдающихся мастеров французского музыкального искусства периода Буржуазной революции и Наполеоновской империи.

Керубини — один из создателей оперной увертюры, крупный педагог и теоретик, автор ценных трудов по курсу фуги и контрапункта; художник, следовавший в творчестве традициям К. В. Глюка, органически сочетавший классическую строгость стиля с использованием народно-песенных элементов, внешнюю простоту средств — с драматизмом и яркой эмоциональностью музыкальной речи. Имя композитора тесно связано с жанром оперы «ужасов и спасения» — жанром, прогрессивным в годы Французской революции, отразившем идеи борьбы с тиранией, самопожертвования, высокого героического подвига (опера «Водовоз»).

Среди хоровых сочинений Керубини 11 месс (в том числе «Торжественная»), два реквиема (для смешанного и мужского хора с оркестром), оратория, кантаты, «Магнат», «Miserere e Te Deum», гимны (в том числе революционные, для хора с оркестром), мотеты и др.

Церковная музыка композитора отличается классической строгостью стиля и безупречным полифоническим мастерством. К выдающимся образцам этого жанра относится **Реквием** с-moll для смешанного хора и оркестра. Выражая глубокий мир человеческих переживаний, это произведение выходит за пределы культовой музыки.

Реквием с-moll Керубини отличается необычайной строгостью стиля, сдержанностью и чистотой выражения самых тонких душевных переживаний. Все страницы этого произведения глубоко человечны.

Семь частей Реквиема представляют собой цикл католической литургии. Построенные по принципу контраста, многие номера изложены в смешанном складе (гармоническом и полифоническом). Широкое применение в Реквиеме находит имитационная полифония. Отдельные номера состоят из нескольких частей. Например, № 3 *Dies irae* («День гнева») представляет собой грандиозную композицию, в которую входят *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*, *Confutatis*, *Lacrimosa*.

Первая часть — *Introitus* (вступление) — исполняет роль увертюры, которая задаёт эмоциональное настроение всему Реквиему.

Небольшое вступление (унисон виолончели и фагота) создаёт настроение сосредоточенности. Мотивы раздумья и светлой грусти об усопших пронизывают первую часть произведения. В осторожном восхождении мелодического мотива и спаде мелодии после кульминации выражена человеческая боль, мольба. Медленный темп, минорная ладовая окраска с-moll, пиано способствуют созданию сосредоточенно-углублённого образа.

Форма произведения сложная двухчастная (1-я ч. — АВА, 2-я ч. — CD). Такая многотемность сочинения объясняется функциональной значимостью первой вступительной части и канонического текста молитвы:

*Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceateis.*

*Te decet hymnus, Deus in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem;
exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceateis.
Kyrie eleison,
Christe eleison.*

Перевод текста следующий:

**Вечный покой даруй им, Господи,
Вечный свет да воссияет им.
Тебе подобают гимны,
Господь в Сионе,
Тебе возносят молитвы в Иерусалиме,
Внемли молениям моим:
И Тебе всякая плоть приходит.
Вечный покой даруй им, Господи,
Вечный свет да воссияет им.
Господи, помилуй,
Христос, помилуй!**

Смешанный склад хорового письма, сочетание хоральности и имитационной полифонии служат средством динамизации, эмоционального развития музыкального образа произведения. Трагически суровые интонации хора **«Requiem aeternam»** продолжают имитационные вступления хоровых голосов: «Тебе подобают гимны, Господь в Сионе, Тебе возносят молитвы в Иерусалиме... Внемли моим молитвам» (такты 27—30, 49—52). Протяжённые, широкого дыхания фразы изложены простыми чистыми и ясными классическими гармониями (Т, S, D).

Вторая часть — *Kyrie eleison* («Господи, помилуй») — приводит к незначительной динамической кульминации, которую завершают ниспадающие хоральные аккорды на слове «*eleison*» (помилуй).

Характер первой части Реквиема с-moll требует от исполнителей эмоциональной сдержанности в сочетании с одухотворённостью, отличающей стиль этого сочинения. Такие задачи трудно решить, но вдумчивая работа над произведением поможет их осуществлению.

Лучшие черты композиторского стиля Луиджи Керубини — благородство мело-

дических линий, ясность гармонического языка получили дальнейшее развитие в творчестве Л. Бетховена.

Людвиг ван Бетховен (1770—1827) — немецкий композитор, пианист. Родился 16 декабря 1770 г. в Бонне. Бетховену принадлежит особое место среди величайших творцов музыкального искусства. Его музыка — нового времени — родилась в годы, озарённые светом идей Французской революции 1789 г.

Страстный поборник свободы, равенства и братства, Бетховен выдвинул новую концепцию художника — духовного вождя человечества, просветителя, преобразующего сознание людей. Музыка Бетховена обрела черты, неведомые его предшественникам — героический пафос, мятежный дух, напряжённый драматизм, суровую патетику.

Бетховен пришёл в искусство в пору такого интенсивного развития инструментальных жанров, какого до того не знала история музыки. В его наследии 9 симфоний, симфонические увертюры «Леонора», «Кориолан», музыка к драме «Эгмонт», многочисленные фортепианные опусы. Инструментальная музыка заняла центральное место и определила основной вклад Бетховена в сокровищницу мировой музыкальной культуры.

Среди хоровых сочинений композитора оратория «Христос на Масличной горе» (ор. 85), три кантаты (ор. 136), хоры «Морская тишь и счастливое плавание» (ор. 112). Большое место здесь занимает хор с двойной фугой в финале Девятой симфонии, в «Фантазии для фортепиано, хора и оркестра», в музыке к «Афинским развалинам» (6 номеров) и к «Королю Стефану» (6 номеров), меньшая роль отведена хору в опере «Фиделио».

Наиболее значительные произведения композитор создаёт в «поздний венский период» — годы личной трагедии Бетховена, связанные с неумолимо прогрессирующей глухотой. В это время им созданы такие шедевры, как «Торжественная месса» D-dur

и Девятая симфония (1824) с её хоровым финалом — «Одой к радости».

В 1807 г. написана **Месса** C-dur (ор. 86) для хора, четырёх солистов (сопрано, альт, тенор, бас) и оркестра. Фрагменты мессы впервые прозвучали в концертах Большой бетховенской академии 22 декабря 1808 г. Месса состоит из пяти частей: Kyrie eleison («Господи, помилуй»), Gloria («Слава в вышних Богу»), Credo («Верую в единого Бога»), Sanctus («Свят Господь Бог Саваоф»), Agnus dei («Агнец Божий»). Каждая из пяти традиционных частей представляет собой законченное художественное произведение.

Раздумья о человеке, жизни и смерти, о времени и вечности воплощены в духовных произведениях композитора. Подлинной религией Бетховена была человечность, и традиционные слова мессы он стремился прочесть по-своему, отыскать в них отзвук собственных мыслей и чувств и того, что волновало многих его современников.

Первая часть — Kyrie eleison — является символом смирения и надежды. У большинства композиторов этот номер звучит в миноре, что связано с интонацией страдания. Тем заметнее и значительнее появление в «Kyrie» Бетховена не просто мажора, а до мажора — светлой, прозрачной тональности. Для Бетховена обращение к Богу — всегда просветление, и с этой точки зрения первую часть Мессы C-dur можно считать одной из самых возвышенных и поэтичных страниц мировой музыкальной духовной культуры.

Несмотря на традиционность обращения к жанру мессы композиторов того времени, в данном случае мы можем выделить особые черты:

— ярко выраженное гармоническое начало, экспозиционное изложение представляет собой строго очерченный хорал (первый раздел, такты 1—10);

— Бетховен и в культовом жанре остаётся верен себе, используя контраст как основной принцип развития:

а) противопоставление фактуры хораль-

ной (гармонической) и линейной (соло, имитационная полифония); полифоническое изложение является одним из важных выразительных средств передачи настроения, раскрытия образного содержания, служит цели динамизации и активизации музыкального материала;

б) ладотональное сопоставление (C-dur, e-moll, E-dur), причём сопоставление тоналностей носит явно «романтический» оттенок; для композиторов классического типа характерны кварто-квинтовые соотношения;

в) в контрастном сопоставлении находятся также динамика [*p—f*], регистры, тембры голосов.

Мелодическое начало *Kyrie eleison* отличается свойственная Бетховену чистота и стройность музыкального развития, которая реализуется в диатонику и преобладание ровного поступательного движения. Такая же ясность и прозрачность свойственна и гармоническому колориту. Бетховен определённо придерживается классических канон гармонического письма (такты 123—130).

В вокально-симфонических произведениях Бетховен обычно использует хор как органичную часть общего замысла, как один из элементов оркестровой звучности. Тембровые краски хора подчёркивают то светлое звучание женских голосов, то бархатный тембр мужских, перемежаются с ансамблевым звучанием квартета солистов, выделяя основную мысль: «Господи, помилуй! Христос, помилуй!» Тональность C-dur, с которой начинается произведение, наполняет его светлым эгегическим настроением. Небольшая кульминация в конце сочинения не нарушает его лирической основы.

Произведение написано в трёхчастной форме с варьированной репризой. Первая часть состоит из двух разделов хорального типа (AB). Контрастная середина (такты 37—80) содержит полифоническое развитие и, как преддверие, звучит ложная реприза (такты 71—82) в E-dur. Такое тональное соотношение C-dur—E-dur характерно для композиторов-романтиков. Третья часть

(такты 84—132) — реприза хорального типа гармонического склада. Финал произведения подчёркивает торжественность и, вместе с тем, драматический пафос, свойственный жанру мессы. Характерно, что хоровая партия имеет доминантовое завершение — как ожидание молитвенного обращения к Богу.

Цельность исполнения такого произведения, как *Kyrie eleison* Л. Бетховена, достигается непросто. Дирижёру необходимо преодолеть некоторую фрагментарность, прерывистость изложения. Чувство формы — умение на одном дыхании, целеустремлённо провести столь масштабную композицию — для дирижёра особенно важно.

Следует уделить внимание и стилевым особенностям исполнения. Вокальное изложение в хорах венских классиков в большинстве случаев определяется эмоциональным, образным строем музыки: изменение регистров, тесситуры хоровых партий непосредственно связано с содержанием текста.

Настроению покоя, раздумья и тишины соответствуют средняя тесситура и динамика *p, pp* взволнованные, молящие интонации передаются в высокой тесситуре и динамике /

Наличие квартета солистов, полифоническое взаимодействие солистов и хора осложняют работу над строем и ансамблем произведения. Ладотональное сопоставление C-dur—e-moll—E-dur также представляет определённую интонационную трудность.

Мир идей и чувств духовной музыки Бетховена необозримо широк. Звучание хора помогает композитору воплотить в произведениях глубокие философские замыслы. Творчество Бетховена завершает XVIII столетие и выходит за его пределы, распространяя своё могучее влияние на новый — XIX — век. В нём всё неповторимо и изменчиво, и в то же время проникнуто разумом и гармонией. Бетховен, сформировавшийся под влиянием идей эпохи Просвещения и Французской революции, воплотил в своём творчестве героический порыв человечества к свободе, равенству, братству.

Франц Шуберт, переживший его всего на год, принадлежал уже другому поколению. В Европе царила реакция, душившая всё смелое и передовое. Новое поколение разуверилось в возможности переустройства мира. В этой тяжёлой обстановке и родился романтизм — искусство разочарований, неудовлетворённости, сомнений. Романтики утверждали, что каждый человек неповторим, заключает в себе целый мир — неизведанный, а порой таинственный; нет более высокой цели у искусства, чем исследовать этот богатейший мир чувств. Не разум должен быть мерилем всего сущего, а эмоция — тончайший инструмент в познании мира. Героем становится сам художник, искусство обретает черты автобиографичности, превращается в лирический дневник.

Австрийский композитор Франц Шуберт (1797—1828) — «утренняя заря» музыкального романтизма. Наследие композитора, умершего в возрасте 32 лет, громадно. Шубертом написано 10 симфоний, 600 песен и музыка других жанров. Лирика Шуберта чиста и непосредственна, недаром он на долгие времена стал мерилем искренности и простоты в искусстве. Для Шуберта выражение чувства в музыке — пение.

Хоровые произведения Франца Шуберта — один из интереснейших разделов его творческого наследия. Перу композитора принадлежат свыше ста хоров и вокальных ансамблей для смешанного хора, мужских и женских голосов *acappella* и с сопровождением. Среди них шесть месс, «Немецкий реквием», «Немецкая месса» и другие духовные сочинения, частично сохранившаяся оратория «Лазарь», кантата «Победная песнь Мириам», «Песнь духов над водами» на текст Гёте. Значительный интерес в творческом наследии Шуберта представляют хоры для мужских голосов (насчитывается около пятидесяти хоров). Они свидетельствуют о глубокой связи композитора с традициями ансамблевого пения (лидertaфель). Своеобразие творческого метода автора состоит в искусстве сплетения классических

и романтических черт, что очень ярко отражено в его духовных произведениях.

Первые четыре мессы (F-dur, G-dur, B-dur, C-dur) явились данью благодарности Шуберта своему первому учителю музыки Михаэлю Хольцеру. Мессы эти были впервые исполнены лихтенштальским церковным хором, в котором Шуберт пел в детские годы.

Месса G-dur создана 18-летним Шубертом в начале марта 1815 г. Партитура её скромна как по объёму, так и по составу исполнителей. Среди них три солиста (сопрано, тенор, бас), четырёхголосный смешанный хор, струнный оркестр и орган. Музыка Мессы чарует удивительной свежестью, поэтичностью и одухотворённостью. Традиционный латинский текст воплощён здесь не в привычных монументальных, а в сугубо камерных музыкальных образах, во многом сближающихся с шубертовскими песнями.

Его музыка — лирический поток, каждая нота которого овеяна дыханием живого, трепетного, открытого чувства. Как песня способна придать тексту крылья, так, по мнению композитора, и в духовной музыке текст является руслом дальнейшего углубления чувства, одухотворённого общения с человеком.

Вместе с тем, романтизм Шуберта тесно связан с классицизмом. Наследие Гайдна, Моцарта, Бетховена для композитора — это не прошлое, а всегда настоящее. Отсюда — обращение к классическому миру образов при их романтической трактовке в духовной музыке.

Первая часть Мессы G-dur — *Kyrie eleison* — написана для сопрано соло и смешанного хора. В отличие от большинства *Kyrie* в мессах, где эта часть имеет обычно суровый колорит, здесь она лирически светлая и прозрачная.

Небольшой номер написан в трёхчастной форме: крайние части исполняются хором, средняя (*Christe eleison*) — сопрано соло с заключительными полифоническими фразами-репликами хора, которые служат цели динамизации музыки.

Размеренно-спокойное движение хоро-вых аккордов в средней тесситуре, умерен-ные динамика и темп (*Andante con moto*), светлый G-dur, мягкие гармонии, плавная фактура сопровождения — всё это создаёт лирически просветлённое настроение (такты 1—28). Тема проходит в партии сопрано в дециму с басом, хор дублируется оркестром.

Красивая выразительная мелодия сопрано в средней части имеет характер нежной жалобы-мольбы. Этому способствуют ла-довый контраст (a-moll), нисходящие интонации, мягкие окончания на слабой доле. Музыка Кюге наполнена любовью и светлой верой. В создании элегического настроения этого номера весьма существенна роль аккомпанемента, он образует единый, сквозной фон. В целом весь эмоциональный тонус этого сочинения далёк от молитвенной аскетичности текста.

Дирижёру следует уделить большое внимание динамической гибкости исполнения, умению петь тихо и светло с ощущением опоры дыхания. В полифоническом эпизоде (такты 47—60) следует обратить внимание на повторяющиеся ходы на малую секунду. Данный приём используется для выражения страдания. Важной составной частью хормейстерской работы является достижение ансамбля в хоровых партиях.

Музыка Мессы G-dur одухотворена романтическим мироощущением, пронизана лирическим чувством, но вместе с тем при её исполнении должна сохраняться определённая сдержанность, соответствующая возвышенному содержанию.

Кантата⁶ «Stabat mater»⁷ является настоящей жемчужиной хорового искусства. В ней звучит присущая Шуберту искренность, непосредственность и эмоциональность высказывания, мелодическая простота

и ясность. Кантата состоит из двенадцати номеров, написана для смешанного хора солистов (сопрано, альт, тенор) и оркестра.

В хрестоматии представлены три номера из кантаты: № 1 — Хор, № 3 — Хор, № 11 — Терцет и хор.

Франц Шуберт пишет своему брату Фердинанду 13 июля 1819 г.: «Я пишу тебе собственноручно для того, чтобы ты прислал мне как можно скорее "Stabat mater", которую мы хотим здесь исполнить... Вчера, двенадцатого, здесь была очень сильная гроза, молния ударила в Штейре, убила девушку...»

Известно, что Шуберт написал два духовных сочинения «Stabat mater». В письме имелось в виду произведение, написанное 28 февраля 1816 г. для протестантской службы и исполнения на немецком языке (автор перевода Ф. Клопшток). Предполагалось исполнить это сочинение на панихиде по девушке, погибшей во время грозы.

Песенный текст кантаты насчитывает 20 трёхстрочных строф. «Stabat mater» предназначалась к празднику Семи скорбей Богородицы (15 сентября), в 1727—1920 гг. служила также для одноимённого праздника, отмечавшегося в пятницу Страстной недели. Отдельные отрывки применялись и для других праздников.

Жанровой основой «Jesus Christus» (№ 1) является синтез хора и траурного марша (f-moll). Подчёркнутое следование строгому трагическому письму и ниспадающее движение мелодии сочетаются со скорбными фигурациями аккомпанемента. Все эти средства создают настроение тягостного размышления, печальной непреложности. Это своеобразный эпиграф кантаты «Stabat mater».

**Jesus Christus schwebt am Kreuze!
Blutig sank sein Haupt herunter,
blutig in des Todes Nacht.**

⁶ Кантата (итал. cantare — петь) — произведение для певцов-солистов, хора и оркестра, торжественного или лирико-эпического характера. От других крупных хоровых форм отличается обычно меньшим размером, однородностью содержания, менее развитым сюжетом.

⁷ Стабат-матер (лат. Stabat mater dolorosa — стояла Мать скорбящая) — начальные слова католического песнопения, секвенции, посвящённой образу Богородицы, стоящей около распятого Христа. На этот текст имеется много произведений типа мотета, позднее кантаты (сочинения Перголези, Россини, Верди, Пуччини, Дворжака, Серова и др.).

Перевод с немецкого языка даёт следующее содержание: «Иисус Христос распят на кресте, кровотока в смертельной ночи».

Эмоциональному раскрытию образа произведения поможет стихотворение А. А. Фета «Stabat mater». Проникновенно звучат его поэтические строфы:

**Мать скорбящая стояла
И в слезах на крест взидала,
На котором Сын страдал.
Сердце, полное волненья,
Воздыханий и томленья
Меч в груди её пронзал.
Ради грешных искуплений
Зрит она Христа мученья
От бичей грядущего.
Дорогого видит Сына,
Как гнетёт Его кончина
Дух свой предающего.**

С первых аккордов явственно ощущается индивидуальность гармонического языка Шуберта с его склонностью к таким приёмам, как:

— тончайшие гармонические переходы, которые обеспечивают хроматическое движение баса с первых тактов произведения (движение по малым секундам — знаковый символ страдания);

— диссонансные уменьшённые звучания, все основные функции находятся в окружении уменьшённого септаккорда (такты 3—6).

Первый хор написан в простой двухчастной форме. Изложение темы у оркестра и хора в первой части подчеркнуто гармоническое. Появление гармонической фигурации усиливает напевность мелодии.

Вторая часть начинается с резкого динамического и фактурного контраста (имитационное проведение голосов). Характерная для Шуберта резкая смена динамики (такты 16—17) передаёт трагизм и драматическое напряжение музыкального образа произведения.

Третий номер «Liebend neiget er sein Antlitz» другой во всех отношениях. Меняется тональный колорит, появляется Ges-dur — одна из самых светлых тональностей. Лёгкое

нисходящее движение мелодии, жанровая основа, демократически песенная, темп Andante. Мягкий шубертовский лиризм окрашивает мелодию в особые, только ему присущие нежные тона. Простая форма периода подчеркнута прозрачна. Гармонической неустойчивости первого номера противопоставлена функциональная определённость, которую обеспечивает оstinato в басу. В гармонии преобладают кварто-квинтовые соотношения.

**Liebend neiget er sein Antlitz:
du bist dieses Sohnes Mutter!
Und du dieser Mutter Sohn.**

«С любовью Он склоняет чело перед своей Матерью. Ты Сын этой Матери...», — таково содержание этого проникновенного номера.

Ему соответствуют стихи А. Фета:

**Мать, любви источник вечный.
Дай из глубины сердечной
Слёзы мне делить с тобой.
Дай и мне огня, так много —
Возлюбить Христа и Бога,
Чтоб доволен был Он мной.**

Одиннадцатый номер кантаты — терцет и хор «Dafi dereinst wir, wenn im Tode». Это размышление о жизни и смерти.

**DaB dereinst wir, wenn im Tode
wirentschlafen, dann zusammen
droben unsre Brüder sehn,
daft wir, wenn wir entschlafen,
ungetrennet im Gerichte
droben unsre Brüder sehn.**

«Кто мы есть? Если в смерти мы почим, мы предстанем перед судом нашего Господа? Что я жалкий буду говорить тогда? К какому заступнику обращусь, когда праведный будет избавлен от страха?». Композитор не случайно выбирает следующий исполнительский состав: терцет (сопрано, тенор и бас), смешанный хор и оркестр.

Основная тема излагается у трио и оркестра с целью создания колорита отрешённости и просветлённого забвения. Песенно-

баркарольная жанровая основа (размер 3/4) вместе со светлым колоритом, прозрачным тембром деревянных духовых инструментов создают просветлённое настроение, полное любви и одухотворённости. Фактуру партий трио можно трактовать двояко: с одной стороны, жанр мессы диктует полифоническую основу, с другой — прослеживается чёткая *хрустальная* основа гармонического склада.

Представляется очень важным, что для этого религиозного текста композитор предлагает мелодию, основанную на интонациях романса (широкое использование секстовых и терцовых интонаций), поэтому так органично к романсовости присоединяются танцевальность и вальсовость.

Эти черты делают Терцет и хор Ф. Шуберта уникальным в ряду немецкой музыки, сообщая ему теплоту, проникновенность и человечность, столь свойственные композитору.

Форма произведения — двухчастная безрепризная — продиктована философским смыслом текста. При этом первая часть написана в устойчивой трёхчастной форме (ABA), со серединой типа «эпизод», который впоследствии формирует характер и интонационный язык второй части произведения.

A (п. 1—12) F-dur
B (п. 13—28) f-moll—B-dur—Es-dur—C-dur
A (т. 29—44) F-dur

Неустойчивость, изломанность интонации срединного раздела, преобладание секундового поступательного движения резко контрастирует с вальсовой интонацией первой части, создаёт ощущение оцепенения, отрешённости (такты 13—28).

Часть вторая (такты 46—74), полифоническая по фактуре и более сдержанная в средствах выразительности, символизирует успокоение. Имитационные высказывания солистов и хора носят вопросо-ответный характер. Взлетающие вверх в высокую тесситуру голоса солистов (такты 68—69, 71—72) символизируют духовное освобождение, звучат светло и тихо в финале произведения.

В стихотворении А. Фета «Stabat mater» терцету соответствуют следующие строфы

**Крест мою пусть силу множит.
Смерть Христа мне да поможет
Ревностью безбедному.
Как остынет в смерти тело,
Чтоб душа моя взлетела
К раю заповедному.**

Качественное исполнение этого произведения требует большой подготовительной работы. Из технических трудностей выделим — сложную хоровую фактуру произведения, которая хорошо прослушивается при условии выразительного звучания каждого голоса;

— ансамбль солистов и хора, создающий прозрачность фактуры и слитность в аккордах;

— гибкое и плавное звуковедение;

— legato в сочетании с виртуозным исполнением шестнадцатыми длительностями (такты 10, 36, 54);

— прозрачность и лёгкость звучания в высокой тесситуре в нюансе *pp* (такты 9, 72).

Преодоление этих трудностей должно быть подчинено главной задаче — созданию светлого возвышенного музыкального образа.

Терцет и хор являют собой образец совершенной и целомудренной лирики Шуберта. Она погружает в мир прекрасных грёз, далекий от земных невзгод. Такой тип высказывания типичен для романтического искусства.

Созданные Францем Шубертом хоровые произведения звучат как проникновенный монолог, как лирическая исповедь его души. «Что за неисчерпаемое богатство мелодического изобретения!.. — писал П. И. Чайковский. — Какая роскошь фантазии и резко очерченная самобытность».

В воплощении противоречивых сторон бытия, трагических коллизий духа предстаёт перед нами музыка Д. Бортнянского, О. Козловского. К народным истокам, к практике знаменного пения обращена музыка композиторов С. Рахманинова и П. Чеснокова. Стро-

гий и возвышенный строй чувств определяет эмоциональную атмосферу духовной музыки Л. Бетховена, Л. Керубини. К свету лирической искренности и надежде устремлена музыка Ф. Шуберта. Таким образом, духовное величие человека показано здесь во всей своей сложности и многообразии. Каждый

из композиторов, о которых шла речь в учебном пособии, создал в музыке свой неповторимый художественный мир. Изучение и исполнение духовной музыки русских и зарубежных композиторов послужит стимулом к совершенствованию хорового мастерства студенческих коллективов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Учебное пособие «Духовная музыка в творчестве русских и зарубежных композиторов» по дисциплине хоровой класс направлено на развитие познавательной и концертной деятельности студентов.

Данное издание может использоваться при различных формах занятий:

- в самостоятельной работе студентов;
- при изучении методического и нотного материала на уроках хорового класса и дирижирования, в том числе при подготовке к государственному экзамену по дирижированию и работе с хором.

Кроме того, пособие будет полезно на уроках смежных теоретических дисциплин (гармония, анализ музыкальных произведений, история хорового творчества, история музыки, методика работы с хором и др.).

В современной музыкальной педагогике следует отметить стремление дирижёров-хоровиков к расширению и практическому переосмыслению педагогического репер-

туара. У опытного педагога, хормейстера всегда есть репертуар, который становится основой для его деятельности. Надеемся, что другие пытливые, заинтересованные хормейстеры продолжат эту работу, внесут в неё своё видение данной проблемы.

Учебное пособие «Духовная музыка в творчестве русских и зарубежных композиторов» поможет студентам-хормейстерам лучше представить стилистику каждого сочинения и расширит их познания по истории русской и зарубежной хоровой музыки, а также поможет качественно подготовить выбранные произведения к исполнению на государственном экзамене в разделе «Дирижирование хором».

Выражаем искреннюю благодарность коллегам, участвовавшим в написании учебного пособия, а также студентам, чьё отношение к хоровому творчеству послужило стимулом к созданию этого труда.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Д. С. Бортнянский

1. В чём заключается новаторство хорового творчества композитора?
2. Назовите особенности русского *богослужебного пения*.
3. На каких традициях основано хоровое творчество Д. Бортнянского?

О. А. Козловский

1. Перечислите отличительные черты богослужебных жанров *реквиема* и *литургии*.
2. Назовите основные части реквиема.
3. Охарактеризуйте стиль хорового письма в «Dies irae» из Реквиема c-moll О. Козловского.
4. Укажите возможные трудности в работе над хоровым строем в «Salve Regina» из Реквиема c-moll О. Козловского.

П. Г. Чесноков

1. Раскройте значение слов: «антифон», «стихира», «ектения», «тропарь».
2. Укажите, какая партия ведёт главную мелодическую линию в первом предложении хора «Слава... Единородный Сыне» из Литургии ор. 9.
3. Назовите виды хорового ансамбля в произведении «Свете тихий».
4. В чём заключаются особенности работы над строем в *двухорных* произведениях (на примере «Свете тихий»).
5. В чём заключаются фактурные особенности в произведении «Да исправится молитва моя»?

С. В. Рахманинов

1. Какому виду древнерусского пения близок хоровой стиль С. Рахманинова (на примере хора «Богородице Дево, радуйся»)?
2. Проанализируйте тип дыхания в хоровых произведениях С. Рахманинова.
3. Охарактеризуйте черты голосоведения в хоре «Богородице Дево, радуйся».

ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Л. Керубини

1. В чём заключалась эволюция жанра мессы конца XVIII — начала XIX вв.?
2. Определите склад хорового письма (на примере Introitus из Реквиема c-moll Л. Керубини).
3. Укажите возможные трудности в работе над нюансировкой (на примере Introitus из Реквиема c-moll Л. Керубини).

Л. Бетховен

1. Назовите жанры мирового музыкального искусства, развитию которых способствовало творчество композитора Л. Бетховена?
2. Охарактеризуйте значение хора в вокально-симфонических произведениях Л. Бетховена.
3. Определите особенности хормейстерской работы над полифонией в «Kyrie eleison» из Мессы C-dur Л. Бетховена.

Ф. Шуберт

1. Охарактеризуйте черты романтизма, присущие духовной музыке Ф. Шуберта (на примерах «Kyrie eleison» из Мессы G-dur и кантаты «Stabat mater»).
2. Выявите интонационные трудности в партии вторых альтов и найдите способы их преодоления в произведении (на примере «Liebend neiget er sein Antlitz» из кантаты «Stabat mater» Ф. Шуберта).
3. Определите задачи по работе над хоровым ансамблем в «Dafi dereinst wir, wenn im Tode» из кантаты «Stabat mater» Ф. Шуберта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

ОСНОВНОЙ

1. Александрова, В. **Луиджи Керубини** / В. Александрова // Совет, музыка. — 1960. — № 10.
2. Альшванг, Г. А. **Бетховен** / Г. А. Альшванг. — М., 1966, 1971.
3. Асафьев, Б. В. **Памятка о Козловском**: избр. тр. / Б. В. Асафьев. — М., 1955. — Т. 4.
4. Бэлза, И. Ф. **История польской музыкальной культуры** / И. Ф. Бэлза. - М., 1954. — Т. 1.
5. Васильева, К. **Франц Шуберт: краткий очерк жизни и творчества** / К. Васильева. — Л., 1969.
6. Гивенталь, И. А. **Музыкальная литература** / И. А. Гивенталь, Л. Д. Щукина. — М., 1984. — Вып. 2.
7. Грачёв, П. В. О. Л. *Козловский* / П. В. Грачёв // **Очерки по истории русской музыки 1970—1825**. — Л., 1956. — С. 168—216.
8. Груббер, Р. **История музыкальной культуры** / Р. Груббер. — М., 1989. — Т. 2.
9. Келдыш, Ю. **Очерки и исследования по истории русской музыки** / Ю. Келдыш. — М.: Совет, композитор. — 1978.
10. Келдыш, Ю. **Русская музыка XVIII века** / Ю. Келдыш. — М., 1965.
11. Кочнева, И. С. **Вокальный словарь** / И. С. Кочнева, А. С. Яковлева. — Л.: Музыка, 1986.
12. Кравченко, Т. Ю. **Композиторы и музыканты** / Т. Ю. Кравченко. — М.: Астрель, Ермак, 2004.
13. Кремнев, Б. **Шуберт** / Б. Кремнев. — М.: Молодая гвардия, 1964.
14. Левашов, О. **История русской музыки** / О. Левашов. - М., 1972. — Т. 1.
15. Левик, Б. **Франц Шуберт** / Б. Левик. — М., 1952.
16. Локшин, Д. Л. **Зарубежная хоровая литература** / Д. Л. Локшин — М., 1965. — Вып. 2.
17. Мень, А. **Православное богослужение. Таинство, слово и образ** / А. Мень. — М., 1991.
18. **Мифы народов мира**: энциклопедия / ред. С. Токарев. — М., 1987.

19.1 Музыкальный энциклопедический словарь /

под ред. Г. В. Келдыш. — М., 2003.

20. Памятники русского музыкального искусства. —

М., 1972. - Вып. 1.

21. Преображенский, А. В. Культовая музыка в России /

А. В. Преображенский. — М., 1967.

22. Прокофьев, В. А. Козловский и его «Российские песни» /

В. А. Прокофьев // **История русской музыки в нотных образцах.** — Л., 1949. - Т. 2.

23. Протопов, В. Западноевропейская музыка XIX — начала XX веков /

В. Протопов. — М., 1986.

24. Рапацкая, Л. А. История русской музыки: от Древней Руси

до «серебряного века» / Л. А. Рапацкая. — М.: ВЛАДОС, 2001.

25. Романовский, Н. В. Хоровой словарь /

Н. В. Романовский. — А., 1972.

26. Скребков, С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII веков /

С. Скребков. — М., 1969.

27. Эстетика: словарь /

под общ. ред. А. Беляева и др. — М., 1989.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ

1. Алиев, Ю. Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта /

Ю. Б. Алиев. - М.: ВЛАДОС, 2002.

2. Матросов, В. Л., Сластенин, В. А. Новой школе — нового учителя /

В. Л. Матросов // Пед. образование. — 1990. — № 1.

3. Михеева, Л. В. Словарь юного музыканта /

Л. Михеева. — М.: АСТ; СПб.: Сова, 2005.

4. Наumenко, Т. И. Музыка: 8 кл.:

учеб. для общеобразоват. учеб. заведений /

Т. И. Наumenко, В. В. Алеев. — 2-е изд., стереотип. — М.: Дрофа, 2002.

5. Мэтью-Уокер, Р. Рахманинов / Р. Мэтью-Уокер;

пер. с англ. С. М. Каюмова. — Челябинск, 1999.

6. Самарин, В. А. Хороведение и хоровая аранжировка:

учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений /

В. А. Самарин. — М.: Академия, 2002.

КОНЦЕРТ № 15

Переложение С. Булгаковой

Д. БОРТНЯНСКИЙ
(1751—1825)

Оживлённо, величественно

mf

S. I При - и - ди - те, при - и - ди - те вос - по - им

mf

S. II При - и - ди - те, при - и - ди - те вос - по - им, вос - по - им

Coro

A. I При - и - ди - те, при - и - ди - те вос - по - им, вос - по - им

mf

A. II При - и - ди - те, при - и - ди - те вос - по - им, вос - по - им

solo

S. I лю - ди - е Спа - со - во три - днев - но - е, три - днев - но - е во .

solo

S. II лю - ди - е Спа - со - во три - днев - но - е, три - днев - но - е во .

solo

A. I лю - ди - е Спа - со - во три - днев - но - е во .

solo

A. II лю - ди - е Спа - со - во три - днев - но - е во .

4

tutti

S. I - ста - ни - е, Спа - со - во во - ста - ни .

tutti

S. II - ста - ни - е, Спа - со - во во - ста - ни .

tutti

A. I - ста - ни - е, Спа - со - во три - днев - но - е во - ста - ни .

tutti

A. II - ста - ни - е, Спа - со - во три - днев - но - е во - ста - ни .

8

- ста - нье, Спа - со - во три - днев - но - е во - ста - ни .

S. I
- е.

S. II
- е. *solo* При-и-ди-те вос-по-им, вос-по-им, вос-по-им

A. I
- е. *solo* При-и-ди-те вос-по-им, вос-по-им, вос-по-им

A. II
solo

12 - е. При-и-ди-те вос-по-им

S. I
tutti Спа-со-во-ста-ни-

S. II
лю-ди-е *tutti* Спа-со-во-ста-ни-

A. I
лю-ди-е *tutti* Спа-со-во-ста-ни-

A. II
tutti

16 Спа-со-во-три-днев-но-е-во-ста-ни-

S. I
- е, при-и-ди-те, при-и-ди-те, при-и-ди-

S. II
- е, при-и-ди-те, при-и-ди-те, при-и-ди-

A. I
- е, при-и-ди-те, при-и-ди-те, при-и-

A. II

20 - е, при-и-ди-те, при-и-ди-те, при-и-

КОНЦЕРТ № 15

rit.

S. I - те вос - по - им, вос - по - им

S. II - те вос - по - им, вос - по - им

A. I - ди - те вос - по - им, вос - по - им

A. II 23 - ди - те вос - по - им, при - и - ди - те вос - по - им, вос - по - им

S. I *p* Спа - со - во три .

S. II *p* Спа - со - во три .

A. I *p* Спа - со - во три .

A. II 26 *p* Спа - со - во три .

S. I , solo - днев - но - е во - ста - ни - е. Им же из - ба - ви - хом .

S. II , solo - днев - но - е во - ста - ни - е. Им же из - ба - ви - хом .

A. I - днев - но - е во - ста - ни - е.

A. II 30 - днев - но - е во - ста - ни - е.

Медленно

S. I
- ся а - до - вых не - ре - ши - мых уз.

S. II
- ся а - до - вых не - ре - ши - мых уз. , solo Им же из - , solo

A. I
A - до - вых не - ре - ши - мых уз. Им же из -

A. II

34

S. I

S. II
- ба - ви - хом - ся а - до - вых не - ре - ши - мых ,

A. I
- ба - ви - хом - ся а - до - вых не - ре - ши - мых...

A. II

38

A - до - вых не - ре - ши - мых...

S. I
solo
И не - тле - ни - е и жизнь,

S. II
, solo
уз. И не - тле - ни - е и жизнь, не - тле - ни - е и

A. I
solo
И не - тле - ни - е и жизнь, и не - тле - ни - е и

A. II
solo
И не - тле - ни - е и жизнь, и не - тле - ни - е и

42

S. I не_тле_ни_е вси вос_при_я - хом,
 S. II жизнь, вси вос_при_я.
 A. I жизнь, не_тле_ни_е вси вос_при_я - хом, не_тле_ни_е вси вос_при_я.
 A. II 46 жизнь вси вос_при_я - хом, не_тле_ни_е вси вос_при_я.

tutti
 S. I и не_тле_ни_е и жизнь вси вос_при_я - хом, вос_при_я.
 S. II tutti - хом, и не_тле_ни_е и жизнь вси вос_при_я - хом, вос_при_я.
 A. I tutti - хом, и не_тле_ни_е и жизнь вси вос_при_я - хом, вос_при_я.
 A. II tutti 50 - хом, и не_тле_ни_е и жизнь вси вос_при_я - хом, вос_при_я.

S. I - хом, зо - ву - ще, зо - ву - ще.
 S. II - хом, зо - ву - ще, зо - ву - ще.
 A. I - я - - хом, зо - ву - ще, зо - ву - ще.
 A. II 54 - я - - хом, зо - ву - ще, зо - ву - ще.

Медленно

Coro

S. I. *tr* Рас - пный - ся, рас - пный - ся, рас -

S. II. *tr* Рас - пный - ся, рас - пный - ся,

A. I. *tr* Рас - пный - ся, рас - пный - ся, рас -

A. II. *tr* Рас - пный - ся, рас - пный - ся,

S. I. - пный - ся и по-гре - бый - ся, рас - пный -

S. II. рас - пный - ся и по-гре - бый - ся, рас - пный -

A. I. - пный - ся и по-гре - бый - ся,

A. II. 5 рас - пный - ся и по-гре - бый - ся,

S. I. tutti solo tutti - ся, рас - пный - ся и по - гре - бый - ся, и по - гре - бый -

S. II. tutti solo tutti - ся, рас - пный - ся и по - гре - бый - ся, и по - гре - бый -

A. I. рас - пный - ся и по - гре - бый -

A. II. 10 рас - пный - ся и по - гре - бый -

S. I *solo* *tutti*
 - ся, рас - пный - ся, рас - пный - ся и по-гре.
 S. II *solo* *tutti*
 - ся, рас - пный - ся, рас - пный - ся и по-гре.
 A. I *solo* *tutti*
 - ся, рас - пный - ся, рас - пный - ся и по-гре.
 A. II *solo* *tutti*
 14 - ся, рас - пный - ся и по-гре.

S. I *solo* *tutti*
 - бый - ся, рас - пный - ся, рас - пный - ся и по-
 S. II *solo* *tutti*
 - бый - ся, рас - пный - ся, рас - пный - ся и *tutti*
 A. I *solo* *tutti*
 - бый - ся, рас - пный - ся, рас - пный - ся и по-
 A. II *solo* *tutti*
 19 - бый - ся, и

S. I *Оживлённо*
 - гре - бый - ся и вос-кре-сый,
 S. II *Оживлённо*
 по-гре - бый - ся и вос-кре-сый,
 A. I *Оживлённо*
 - гре - бый - ся и вос-кре-
 A. II *Оживлённо*
 23 по - гре - бый - ся и вос-кре-

S. I
и вос_кре_сый, и вос_кре_сый, и вос_кре_сый.

S. II
и вос_кре_сый, и вос_кре_сый, и вос_кре_сый.

A. I
- сый, и вос_кре_сый, и вос_кре_сый, и вос_кре_сый.

A. II
27 - сый, и вос_кре_сый, и вос_кре_сый, и вос_кре_сый.

S. I
Спа_си - ны вос_кре_се - ни_ем Тво - им, вос - кре_се -

S. II
Спа_си - ны вос - кре_се - ни_ем Тво - им, вос - кре_се -

A. I
- сый. Спа_си - ны вос - кре_се - ни_ем Тво - им, вос - кре_се -

A. II
30 - сый. Спа_си - ны вос_кре_се - ни_ем Тво - им,

S. I
- ни_ем Тво - им

S. II
solo
- ни_ем Тво - им е - ди - не че_ло_ве_ко -

A. I
solo
- ни_ем Тво - им е - ди - не

A. II
solo
33 е - ди -

solo

S. I
е - ди - не че - ло - ве - ко - люб - че, че - ло -

S. II
- люб - - - че, че - ло - ве - ко - люб - че, че - ло -

A. I
че - ло - ве - ко - люб - че.

A. II
36 - не е - ди - не че - ло - ве - ко - люб - че,

tutti

S. I
- ве - ко - люб - че. Спа - си - ны вос - кре - се - ни - ем Тво -

S. II
- ве - ко - люб - че. Спа - си - ны вос - кре - се - ни - ем Тво -

A. I
Спа - си, спа - си - ны вос - кре - се - ни - ем Тво -

A. II
39 че - ло - ве - ко - люб - че. Спа - си - ны, спа - си, спа -

solo *tutti*

S. I
- им е - ди - не че - ло - ве - ко - люб - че. Спа -

S. II
solo *tutti*
- им е - ди - не че - ло - ве - ко - люб - че. Спа - си -

A. I
solo *tutti*
- им е - ди - не че - ло - ве - ко - люб - че. Спа -

A. II
42 - си - ны,

REQUIEM

S. I
- си - ны вос - кре - се - ни - ем, вос - кре - се - ни - ем Тво - им, спа - си -

S. II
- ны вос - кре - се - ни - ем, вос - кре - се - ни - ем Тво - им, спа - си -

A. I
- си - ны вос - кре - се - ни - ем, вос - кре - се - ни - ем Тво - им, спа - си -

A. II
44
спа - си -

S. I
- ны воскре - се - ни - ем Тво - им

S. II
solo
- ны вос - кре - се - ни - ем Тво - им е - ди - не че - ло - ве - ко - люб -

A. I
solo
- ны вос - кре - се - ни - ем Тво - им е - ди - не че - ло - ве - ко - люб -

A. II
47
solo
- ны вос - кре - се - ни - ем Тво - им е - ди - не че - ло - ве - ко - люб -

tutti
S. I
е - ди - не че - ло - ве - ко - люб - че.

tutti
S. II
- че, е - ди - не че - ло - ве - ко - люб - че.

tutti
A. I
- че, е - ди - не че - ло - ве - ко - люб - че.

tutti
A. II
50
- че, е - ди - не че - ло - ве - ко - люб - че.

REQUIEM

2. Dies irae

Переложение С. Булгаковой

О. КОЗЛОВСКИЙ
(1757—1891)

Allegro agitato (♩ = 120)

Coro

S. I

S. II

A. I

A. II

Allegro agitato (♩ = 120)

Pianoforte

1

Cor.

ff

fff

S. I

S. II

A. I

A. II

f

Di - - - es

f

Di - - - es

f

Di - - - es

f

Di - - - es

P-f.

8

sf p >

sf p >

sf p >

ppp e poco a poco cresc. molto

i - - - rae, di - - - es il - - - la
 i - - - rae, di - - - es il - - - la
 i - - - rae, di - - - es il - - - la
 i - - - rae, di - - - es il - - - la

12

1

S. I

S. II

1

Cor.

16

fff

REQUIEM

S. I *f* sol - - vet

S. II *f* sol - - vet

A. I *f* sol - - vet

A. II *f* sol - - vet

P-f. 23 *ppp* e poco pochissimo cresc. come Timp.

S. I sae - - - clum in fa - vil - - - - - la, *ff*

S. II sae - - - clum in fa - vil - - - - - la, *ff*

A. I sae - - - clum in fa - vil - - - - - la, *ff*

A. II sae - - - clum in fa - vil - - - - - la, *ff*

P-f. 27 *ff*

2 *ff*

S. I
te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la,

S. II
ff
te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la,

A. I
ff
te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la,

A. II
ff
te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la,

P-f. 31 *ff* *f* *f* *ff* *f*

S. I
te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la.

S. II
te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la.

A. I
te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la.

A. II
te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la.

P-f. 35 *ff* *ff*

A. II

The image displays a musical score for the piece "Dies irae" by O. Kozlovskiy. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 39-42) features the vocal parts singing "Di - es i - rae, di - es il - la..." with the piano accompaniment providing a rhythmic and harmonic foundation. The second system (measures 43-46) continues the vocal melody with the lyrics "... la, te - ste Da - vid cum Sy - bil - la." and includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando) in the piano part. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, supporting the vocal melody.

3

S. I Di - - - es i - - - rae, di - - - es il -

S. II - la. ...il -

A. I Di - - - es i - - - rae, di - - - es il - - - la,

A. II - la. Di - es i - - - rae, di - - - es il - la,

P-f. 47 *f* *sf*

S. I - la,

S. II - la, te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - - la,

A. I te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - - - la,

A. II te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - - la,

P-f. 51 *sf* *sf* *sf* *sf*

S. I *ff* te - ste Da - - - - vid cum Sy - bil - - - la, cum Sy -

S. II *ff* te - ste Da - - - - vid cum Sy - bil - - - la, cum Sy -

A. I *ff* te - ste Da - - - - vid cum Sy - bil - - - la, cum Sy -

A. II *ff* te - ste Da - - - - vid cum Sy - bil - - - la, cum Sy -

P-f. 55 *ff*

4 [I metà] *pp* mezza voce

S. I - bil - - - la. Quan - tus tre - mor est fu - tu -

S. II - bil - - - la. [I metà] *pp* mezza voce Quan - tus tre - mor est fu - tu -

A. I - bil - - - la. [I metà] *pp* mezza voce Quan - tus tre - mor est fu - tu -

A. II - bil - - - la. [I metà] *pp* mezza voce Quan - tus tre - mor est fu - tu -

P-f. 60 *sf* *p sub. <* *ppp* tremolo sempre

S. I
_ rus, quan - - tus tre - mor est fu - tu - - - rus,

S. II
_ rus, quan - - tus tre - mor est fu - tu - - - rus,

A. I
_ rus, quan - - tus tre - mor est fu - tu - - - rus,

A. II
_ rus, quan - - tus tre - mor est fu - tu - - - rus,

P.f. 66 *ppp*

S. I
quan - - - do ju - dex est ven - tu - - - - rus, cunc - - ta

S. II
quan - - - do ju - dex est ven - tu - - - - rus, cunc - - ta

A. I
quan - - - do ju - dex est ven - tu - - - - rus, cunc - - ta

A. II
quan - - - do ju - dex est ven - tu - - - - rus, cunc - - ta

P.f. 71 *sf pp* *sf pp* *sf pp*

[non rall.]
pp

S. I stri_cte dis_cus - su - - - rus, dis - cus - - su -

S. II stri_cte dis_cus - su - - - rus, dis - cus - - su -

A. I stri_cte dis_cus - su - - - rus, dis - cus - - su -

A. II stri_cte dis_cus - su - - - rus, dis - cus - - su -

P-f. 76 *sf pp* *pp*

5 [tutti] *p* a piena voce

S. I - rus. Quan - tus tre_mor est fu - tu -

S. II - rus. Quan - tus tre_mor est fu - tu -

A. I - rus. Quan - tus tre_mor est fu - tū -

A. II - rus. Quan - tus tre_mor est fu - tu -

P-f. 81 *pp* *mp* *mf* *p*

5 Fiati

S. I
_ rus, quan - do ju - dex est ven - tu - - - rus,

S. II
_ rus, quan - do ju - dex est ven - tu - - - rus.

A. I
_ rus, quan - do ju - dex est ven - tu - - - rus.

A. II
_ rus, quan - do ju - dex est ven - tu - - - rus.

P-f. 86 *pp* *mp* *mf* *p*

S. I
Quan - tus tre - mor est fu - tu - - - rus, quan - do

S. II
Quan - tus tre - mor est fu - tu - - - rus, quan - do

A. I
mf div.
Quan - tus tre - mor est fu - tu - - - rus,

A. II
div.
Quan - tus tre - mor est fu - tu - - - rus, quan - do

P-f. 91 *mf* *f* *p* *mf*

6

S. I ju - dex est ven tu - - - rus, cunc - ta stri - cte dis - cus -

S. II ju - dex est ven tu - - - rus, cunc - ta stri - cte dis - cus -

A. I *mf* unis. quan - do ju - dex est ven tu - rus, stri - cte dis - cus -

A. II *mf* unis. ju - dex est ven... quan - do ju - dex est ven tu - rus, stri - cte dis - cus -

P-f. 96 *f* *mf*

S. I - su - - rus. *p* *pp* Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus,

S. II - su - - rus. *p* *pp* Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus,

A. I - su - - rus. *p* *pp* Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus,

A. II - su - - rus. *p* *pp* Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus,

P-f. 101 *f* *pp* legato

f

S. I
quan - - - do ju - dex est ven - tu - - - rus,

f

S. II
quan - - - do ju - dex est ven - tu - - - rus,

f

A. I
quan - - - do ju - dex est ven - tu - - - rus,

f

A. II
quan - - - do ju - dex est ven - tu - - - rus,

P-f. 107 *sub. ff* **sf** **f** *cresc.*

ff

S. I
cunc - - - ta stri - cte dis - cus - su - - - rus,

ff

S. II
cunc - - - ta stri - cte dis - cus - su - - - rus,

ff

A. I
cunc - - - ta stri - cte dis - cus - su - - - rus,

ff

A. II
cunc - - - ta stri - cte dis - cus - su - - - rus,

P-f. 111 **ff** **sf** **ff**

7 Andante

S. I *f* cunc - - - ta stri - cte dis - - cus - su - - - rus. *p*

S. II *f* cunc - - - ta stri - cte dis - - cus - su - - - rus. *p*

A. I *f* cunc - - - ta stri - cte dis - - cus - su - - - rus. *p*

A. II *f* cunc - - - ta stri - cte dis - - cus - su - - - rus. *p*

P-f. 115 *f*

Allegro agitato (Tempo I)

S. I *f* Di - - - es

S. II *f* Di - - - es

A. I *f* Di - - - es

A. II *f* Di - - - es

Allegro agitato (Tempo I)

P-f. 119 *ppp* *sf* *cresc. moltissimo*

(con ped.)

O. Козловский. Dies irae

S. I
i - - - rae, di - - - es il - - - la

S. II
i - - - rae, di - - - es il - - - la

A. I
i - - - rae, di - - - es il - - - la

A. II
i - - - rae, di - - - es il - - - la

P-f. 123 *ff*

S. I
sol - - vet

S. II
sol - - vet

A. I
sol - - vet

A. II
sol - - vet

P-f. 127 *ppp* poco a poco sempre cresc.
come tremolo di timpani

7 Andante

S. I sae - - - clum in fa - vil - - - - - la,

S. II sae - - - clum in fa - vil - - - - - la,

A. I sae - - - clum in fa - vil - - - - - la,

A. II sae - - - clum in fa - vil - - - - - la,

P-f. 131 *fff*

8 *ff*

S. I te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la,

S. II *ff* te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la,

A. I *ff* te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la,

A. II *ff* te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la,

P-f. 135 *ff* *f*

S. I
te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la.

S. II
te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la.

A. I
te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la.

A. II
te - - - ste Da - - - vid cum Sy - bil - la.

P-f. 139 *ff*

S. I
Quan - - - tus tre - - mor est fu - tu - rus,

S. II
Quan - - - tus tre - - mor est fu - tu - rus,

A. I
Quan - - - tus tre - - mor est fu - tu - rus,

A. II
Quan - - - tus tre - - mor est fu - tu - rus,

P-f. 143 *mf* *ff* *f*

9

S. I
quan - - - do ju - - dex est ven - tu - rus,

S. II
quan - - - do ju - - dex est ven - tu - rus,

A. I
quan - - - do ju - - dex est ven - tu - rus,

A. II
quan - - - do ju - - dex est ven - tu - rus,

P-f. 147 *mf* *sf* *f*

S. I
cunc - - - ta stri - - - cte dis - - - cus - su - rus.

S. II
cunc - - - ta stri - - - cte dis - - - cus - su - rus.

A. I
cunc - - - ta stri - - - cte dis - - - cus - su - rus.

A. II
cunc - - - ta stri - - - cte dis - - - cus - su - rus.

P-f. 151 *mp* *sf*

Fiat

10

S. I *f* *ff*
Di - - es i-rae, di-es il - - la sol - vet sae-clum in fa -

S. II *f* *ff*
Di - - es i-rae, di-es i-rae, di-es il - - la, in fa -

A. I *f* *ff*
Di - - es i-rae, di-es i-rae, di-es... sol - vet sae-clum in fa -

A. II *f* *ff*
Di - - es i-rae, di-es il - - la, il - - la, in fa -

P-f. 155 *mp* *f* *ff*
trem. *sf* *trem.*

11

S. I - vil - - - - la, *mp cresc.*

S. II - vil - - - - la, di - es i-rae, di-es

A. I - vil - - - - la, di-es i-rae, di-es il - - - la,

A. II - vil - - - - la, di-es i-rae, di-es il - - - la,

P-f. 161 *ff* *ff* *ff* *sf* *pp* *p* *mp*
ff

S. I *f* sol - vet sae - clum in fa - vil - - - - - *fff* la.

S. II *f* il - - - la, in fa - vil - - - - - *fff* la.

A. I *f* sol - vet sae - clum in fa - vil - - - - - *fff* la.

A. II *f* sol - vet sae - clum in fa - vil - - - - - *fff* la.

P-f. 167 *mf* *f* *cresc.* *fff* *p*

Red.

12 S. I *f* Cunc - ta stri - cte dis - cus - su - rus, *f* cunc - ta

S. II *f* Cunc - ta stri - cte dis - cus - su - rus, *f* cunc - ta

A. I *div. f* Cunc - ta stri - cte dis - cus - su - rus, *f* cunc - ta

A. II *f* Cunc - ta stri - cte dis - cus - su - rus, *f* cunc - ta

P-f. 173 *ff* *energico* *f* *con forza* *f*

S. I
stri - cte dis - cus - su - rus,

S. II
stri - cte dis - cus - su - rus,

A. I
stri - cte dis - cus - su - rus,

A. II
stri - cte dis - cus - su - rus,

P-f. 178 *f con forza* *fff*

[poco meno mosso] 13 a tempo

S. I
dis - cus - su - - - - rus.

S. II
dis - cus - su - - - - rus.

A. I
dis - cus - su - - - - rus.

A. II
dis - cus - su - - - - rus.

[poco meno mosso] 13 a tempo

P-f. 182 *ppp* *pp*

Org. *Fiat*

S. I

S. II

A. I

A. II

P-f. 188

sff

ff

13. Salve Regina

Adagio

Coro

S. I

S. II

A. I

A. II

Adagio

Pianoforte

Tr-be

Cor.

p

pp

p

pp

S. I

S. II

A. I

A. II

P-f. 6

S. I

S. II

A. I

A. II

P-f. 10

1 solo *p* Sal - ve Re -

1 solo *p* Sal - ve Re -

1 *pp*

S. I *p* *tutti* *f*
- gi - na, sal - ve Re gi - na, sal - - ve Re gi - na,

S. II *p* *tutti* *f*
Sal - ve Re gi - na, sal - - ve Re gi - na,

A. I *p* *tutti* *f*
- gi - na, sal - ve Re gi - na, sal - - ve Re gi - na,

A. II *p* *f*
Sal - - ve Re gi - na,

P-f. 15 *p* *f*
Tr-be
Cor.

S. I *p*
ma - - ter, ma - - ter mi se - - - ri cor - di - ae,

S. II *p*
ma - - ter, ma - - ter mi se - - - ri cor - di - ae,

A. I *p*
ma - - ter, ma - - ter mi se - - - ri cor - di - ae,

A. II *p*
ma - - ter, ma - - ter mi se - - - ri cor - di - ae,

P-f. 20 *sf* *mp*
Cl.

2

cresc. *fp* *solo p*

S. I vi - ta dul - ce - do et spes no - stra, sal - ve, ad te cla -

S. II vi - ta dul - ce - do et spes no - stra, sal - ve,

A. I vi - ta dul - ce - do et spes no - stra, sal - ve, ad te cla -

A. II vi - ta dul - ce - do et spes no - stra, sal - ve,

2

P-f. 24 *p*

tutti f *solo p*

S. I - ma - mus e - xu - les fi - li - i E - vae, ad te cla - ma - mus

S. II e - xu - les fi - li - i E - vae,

A. I - ma - mus e - xu - les fi - li - i E - vae, ad te cla - ma - mus

A. II e - xu - les fi - li - i E - vae,

tutti f *solo p*

P-f. 29 *p*

tutti **3**

S. I *f* e - xu - les fi - li - i *f* E - vae, ad te so - spi - ra - mus ge -

S. II *f* e - xu - les fi - li - i *f* E - vae, ad te so - spi - ra - mus ge -

A. I *tutti* *f* e - xu - les fi - li - i *f* E - vae, ad te so - spi - ra - mus ge -

A. II *f* e - xu - les fi - li - i *f* E - vae, ad te so - spi - ra - mus ge -

P-f. **34** *f*

solo *p*

S. I - men - tes et flen - tes, *solo* *p* in hac la - cry - ma - rum val - le,

S. II - men - tes et flen - tes, *solo* *p* in hac la - cry - ma - rum val - le,

A. I - men - tes et flen - tes, *solo* *p* in hac la - cry - ma - rum val - le,

A. II - men - tes et flen - tes, *solo* *p* in hac la - cry - ma - rum val - le,

P-f. **38** *p*

S. I *tutti* *come d'echo* *p* val - - - le, *solo* *p* in hac la - cry - ma - rum val - le,
 S. II *tutti* *come d'echo* *p* val - - - le, *solo* *p* in hac la - cry - ma - rum val - le,
 A. I *tutti* *come d'echo* *p* val - - - le, *solo* *p* in hac la - cry - ma - rum val - le,
 A. II *tutti* *come d'echo* *p* val - - - le, *solo* *p* in hac la - cry - ma - rum val - le,
 P-f. 42 *pp* *f* *sf*

S. I *tutti* *p* val - - - le. 4
 S. II *tutti* *p* val - - - le.
 A. I *tutti* *p* val - - - le.
 A. II *tutti* *p* val - - - le.
 P-f. 46 *p* *f* (*affettuoso*) *p* *f* *p*

P-f. 51

P-f. 55

5

S. I *p* E - - - ia er - go ad - vo - ca - ta no - stra, *poco cresc.*

S. II *p* E - - - ia er - go ad - vo - ca - ta no - stra, *poco cresc.*

A. I *p* E - - - ia er - go ad - vo - ca - ta no - stra, *poco cresc.*

A. II *p* E - - - ia er - go ad - vo - ca - ta no - stra, *poco cresc.*

5

P-f. 60 *p* *cresc.*

S. I *f* *p* *f* *p*
il - - - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los,

S. II *f* *p* *f* *p*
il - - - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los,

A. I *f* *p* *f* *p*
il - - - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los,

A. II *f* *p* *f* *p*
il - - - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los,

P-f. 64 *p* *f* *p*

poco ritard.

S. I *f* *p* *f* *p*
mi - se - ri - cor - des o - cu - los, mi - se - ri - cor - des o - cu - los,

S. II *f* *p* *f* *p*
mi - se - ri - cor - des o - cu - los, mi - se - ri - cor - des o - cu - los,

A. I *f* *p* *f* *p*
mi - se - ri - cor - des o - cu - los, mi - se - ri - cor - des o - cu - los,

A. II *f* *p* *f* *p*
mi - se - ri - cor - des o - cu - los, mi - se - ri - cor - des o - cu - los,

P-f. 68 *f* *p* *poco ritard.*

6 a tempo

p solo

S. I
ad nos con - ver - te et Je - sum be - ne - dic - tum, et *tutti p*

S. II
ad nos con - ver - te et Je - sum be - ne - dic - tum, et *tutti p*

A. I
ad nos con - ver - te et Je - sum be - ne - dic - tum, et *tutti p*

A. II
et *p*

6 a tempo

Fl.

P-f. 72 *pp dolce*

V-c.

S. I
Je - sum be - ne - dic - tum, *solo p* ad nos con - ver - te et

S. II
Je - sum be - ne - dic - tum, *solo p* ad nos con - ver - te et

A. I
Je - sum be - ne - dic - tum, *solo p* ad nos con - ver - te et

A. II
Je - sum be - ne - dic - tum,

P-f. 76 *p*

Fl. Cor.

S. I Je - sum be - ne - dic - tum, *tutti p* be - ne - dic - - - tum, *tr*

S. II Je - sum be - ne - dic - tum, *tutti p* be - ne - dic - - - tum, *tr*

A. I Je - sum be - ne - dic - tum, *tutti p* be - ne - dic - - - tum,

A. II *p* be - ne - dic - - - tum,

P-f. 80 *p* *f* Cor.

7 S. I *f* post hoc ex - i - li - um no - - - bis os - ten - de, *p* *f*

S. II *f* post hoc ex - i - li - um no - - - bis os - ten - de, *p* *f*

A. I *f* post hoc ex - i - li - um no - - - bis os - ten - de, *p* *f*

A. II *f* post hoc ex - i - li - um no - - - bis os - ten - de, *p* *f*

P-f. 84 *f* *p* *f* *p*

S. I *p* post hoc ex - i - li - um *pp* no - bis os - ten - de; o cle - mens, o
 S. II *p* post hoc ex - i - li - um *pp* no - bis os - ten - de;
 A. I *p* post hoc ex - i - li - um *pp* no - bis os - ten - de; o cle - mens, o
 A. II *p* post hoc ex - i - li - um *pp* no - bis os - ten - de;
 P-f. 88 *f* *pp*

S. I *tutti p* *mezza voce* [8] pi - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a, o cle - - - mens, o
 S. II *tutti p* *mezza voce* [8] o dul - cis Vir - go Ma - ri - a, o cle - - - mens, o
 A. I *tutti p* *mezza voce* [8] pi - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a, o cle - - - mens, o
 A. II *p* *mezza voce* [8] o cle - - - mens, o
 P-f. 93 *pp* *p*

S. I
pi - - a, o dul - - cis, o dul - - cis Vir go Ma - ri -

S. II
pi - - a, o dul - - cis, o dul - - cis Vir go Ma - ri -

A. I
pi - - a, o dul - - cis, o dul - - cis Vir go Ma - ri -

A. II
pi - - a, o dul - - cis, o dul - - cis Vir go Ma - ri -

P-f. 97

S. I
- a! O cle - - mens, o pi - - a, o dul - - cis, o

S. II
- a! O cle - - mens, o pi - - a, o dul - - cis, o

A. I
- a! O cle - - mens, o pi - - a, o dul - - cis, o

A. II
- a! O cle - - mens, o pi - - a, o dul - - cis, o

Tr-be
Cor.

P-f. 101

S. I
dul - - - cis Vir go Ma - ri - - a! Vir go Ma - ri -

S. II
dul - - - cis Vir go Ma - ri - - a! Vir go Ma - ri -

A. I
dul - - - cis Vir go Ma - ri - - a! Vir go Ma - ri -

A. II
dul - - - cis Vir go Ma - ri - - a! Vir go Ma - ri -

P-f. 105 *f*

S. I
- a, Vir go Ma - ri - - - a! Ma - tutti *p*

S. II
- a, Vir go Ma - ri - - - a! Ma - tutti *p*

A. I
- a, Vir go Ma - ri - - - a! Ma - tutti *p*

A. II
- a, Vir go Ma - ri - - - a! Ma - tutti *p*

P-f. 109 *p*

S. I *pp* - ri - - - - a! Ma ri -

S. II *pp* - ri - - - - a! Ma ri -

A. I *pp* - ri - - - - a! Ma ri -

A. II *pp* - ri - - - - a! Ma ri -

P-f. 113 *pp* *p* Tr-be

S. I *pp* *ppp* - a! Ma ri - - - - a! Ma ri - - - - a!

S. II *pp* *ppp* - a! Ma ri - - - - a! Ma ri - - - - a!

A. I *pp* *ppp* - a! Ma ri - - - - a! Ma ri - - - - a!

A. II *pp* *ppp* - a! Ma ri - - - - a! Ma ri - - - - a!

P-f. 117 *pp* *ppp* Cor.

ЛИТУРГИЯ, ор. 9

2. Слава... Единородный Сыне

П. ЧЕСНОКОВ
(1877—1944)

$\text{♩} = 66$

f

S. I
Сла - ва От - цу и Сы - ну и свя - то - му

S. II
f div.

Coro

A. I
f
Сла - ва От - цу и Сы - ну и свя -

A. II
f

I

S. I
Ду - ху и ны - не и прис - но и во -

S. II

A. I
- то - му Ду - ху и ны - не и прис - но и во -

A. II

4

$\text{♩} = 80$

p

S. I
- ве - ки ве - ков. А - минь. Е - ди - но - род - ный

S. II
p
unis.

A. I
p
Е - ди - но - род - ный

A. II
p

8

(Tempo II)

S. I
Сы - не и Сло - ве Бо - жий, бес - смер - тен сый, и из -

S. II

A. I
Сы - не и Сло - ве Бо - жий, бес - смер - тен сый, и из -

A. II

11

(Tempo I)

S. I
- во - ли - вый спа - се - ни - я на - ше - го ра - ди во - пло -

S. II

A. I
- во - ли - вый спа - се - ни - я на - ше - го ра - ди во - пло -

A. II

15

S. I
- ти - ти - ся от Свя - ты - я Бо - го ро - ди - цы и Прис - но

S. II

A. I
- ти - ти - ся от Свя - ты - я Бо - го ро - ди - цы и Прис - но

A. II

19

ЛИТУРГИЯ, оп. 9

S. I
де - вы Ма - ри - и, не - пре - лож - но во - че - ло -

S. II

A. I
де - вы Ма - ри - и, не - пре - лож - но во - че - ло -

A. II

22

(Tempo I)

S. I
- ве - че - вый - ся. Рас - пный - ся же Хри - сто

S. II
f div. f

A. I
- ве - че - вый - ся. f Рас -

A. II
f

25

S. I
Бо - же, Смер - ти - ю смерть по - пра -

S. II

A. I
- пный - ся же Хри - сто Бо - же, Смер - ти - ю смерть по -

A. II

27

(Tempo II)

S. I *p* - вый е - дин Сын свя - ты - я Трой - цы, спро - слав -

S. II *unis. p*

A. I *p* - пра - вый е - дин Сын свя - ты - я Трой - цы, спро - слав -

A. II *p*

30

(Tempo I)

S. I *f* - ля - е - мый От - цу и свя - то - му Ду - ху Спа - си, Спа -

S. II *div. f*

A. I *f* - ля - е - мый От - цу и свя - то - му Ду - ху Спа - си нас, Спа -

A. II *f*

33

S. I - си, Спа - си, Спа - си нас.

S. II

A. I - си нас, Спа - си, Спа - си нас.

A. II

37

ЛИТУРГИЯ, ор. 9

5. Господи, спаси... (Трисвятое)

П. ЧЕСНОКОВ
(1877—1944)

$\text{♩} = 72$

f *p*

S. I
Гос - по - ди, спа - си бла - го - чес - ти - вы - я, и у -

S. II
Гос - по - ди, спа - си бла - го - чес - ти - вы - я, и у -

Coro
Гос - по - ди, спа - си бла - го - чес - ти - вы - я, и у -

A. I
Гос - по - ди, спа - си бла - го - чес - ти - вы - я, и у -

A. II
Гос - по - ди, спа - си бла - го - чес - ти - вы - я, и у -

I

S. I
- слы - ши ны, у - слы - ши ны. А - минь. Свя - тый

S. II
- слы - ши ны, у - слы - ши ны. А - минь. Свя - тый

A. I
- слы - ши ны, у - слы - ши ны. А - минь. Свя - тый

A. II
- слы - ши ны, у - слы - ши ны. А - минь. Свя - тый

6

S. I
Бо - же, Свя - тый креп - кий, Свя - тый без - смерт - ный, по -

S. II
Бо - же, Свя - тый креп - кий, Свя - тый без - смерт - ный, по -

A. I
Бо - же, Свя - тый креп - кий, Свя - тый без - смерт - ный, по -

A. II
Бо - же, Свя - тый креп - кий, Свя - тый без - смерт - ный, по -

13

Бо - же, Свя - тый креп - кий, Свя - тый без - смерт - ный, по -

S. I
- ми - луй нас. Свя - тый Бо - же, Свя - тый

S. II
- ми - луй нас. Свя - тый Бо - же, Свя - тый

A. I
- ми - луй нас. Свя - тый Бо - же, Свя - тый

A. II
18 - ми - луй нас. Свя - тый Бо - же, Свя - тый

S. I
креп - кий, Свя - тый без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

S. II
креп - кий, Свя - тый без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

A. I
креп - кий, Свя - тый без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

A. II
23 креп - кий, Свя - тый без - смерт - ный, по - ми - луй нас. Свя -

S. I
Свя - тый Бо - же, Свя - тый креп - кий, Свя - тый без -

S. II
Свя - тый Бо - же, Свя - тый креп - кий, Свя - тый без -

A. I
Свя - тый Бо - же, Свя - тый креп - кий, Свя - тый без -

A. II
28 - тый Бо - же, Свя - тый креп - кий, Свя - тый без -

ЛИТУРГИЯ, оп. 9

S. I
- смерт-ный, по - ми - луй нас. Сла - ва От-цу и Сы-ну и Свя-то-му

S. II
- смерт-ный, по - ми - луй нас. Сла - ва От-цу и Сы-ну и Свя-то-му

A. I
- смерт-ный, по - ми - луй нас. Сла - ва От-цу и Сы-ну и Свя-то-му

A. II
33 - смерт-ный, по - ми - луй нас. Сла - ва От-цу и Сы-ну и Свя-то-му

S. I
Ду-ху ны-не и при-сно и во-ве-ки ве-ков. А -

S. II
Ду-ху ны-не и при-сно и во-ве-ки ве-ков. А -

A. I
Ду-ху ны-не и при-сно и во-ве-ки ве-ков. А -

A. II
37 Ду-ху ны-не и при-сно и во-ве-ки ве-ков. А -

S. I
- минь. Свя-тый без - смерт-ный, по - ми - луй нас. Свя -

S. II
- минь. Свя-тый без - смерт-ный, по - ми - луй нас.

A. I
- минь. Свя-тый без - смерт-ный, по - ми - луй нас.

A. II
41 - минь, Свя - тый без - смерт-ный, по - ми - луй нас. Свя -

S. I
- тый Бо - же, Свя - тый креп - кий, Свя - тый без -

S. II
f Свя - тый Бо - же, Свя - тый креп - кий, Свя - тый без -

A. I
f Свя - тый Бо - же, Свя - тый креп - кий, Свя - тый без -

A. II
46 - тый Бо - же, Свя - тый креп - кий, Свя - тый без -

S. I
- смерт - ный, по - ми - луй нас. Свя - тый, по - *mf*

S. II
- смерт - ный, по - ми - луй нас. Свя - тый, по - *mf*

A. I
- смерт - ный, по - ми - луй нас. Свя - тый, по - *mf*

A. II
51 - смерт - ный, по - ми - луй нас. Свя - тый, по - *mf*

S. I
- ми - луй нас, по - ми - луй нас. *p*

S. II
- ми - луй нас, по - ми - луй нас. *p*

A. I
- ми - луй нас, по - ми - луй нас. *p*

A. II
56 - ми - луй нас, по - ми - луй нас. *p*

ЛИТУРГИЯ, ор. 9

14. Хвалите Господа с небес

П. ЧЕСНОКОВ
(1877—1944)

Скоро ♩ = 176

Соро

S. I

S. II

A. I

A. II

Хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

Хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

Хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

Хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

Хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

S. I

S. II

A. I

A. II

ли - те Гос - по - да с не - бес, хва - ли - те Е -

ли - те Гос - по - да с не - бес, хва - ли - те Е -

ли - те Гос - по - да с не - бес, хва - ли - те, хва -

ли - те Гос - по - да с не - бес, хва - ли - те, хва -

S. I

S. II

A. I

A. II

го, хва - ли - те Е - го, хва - ли - те, хва -

го, хва - ли - те Е - го, хва - ли - те, хва -

ли - те Е - го, хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

ли - те Е - го, хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

S. I
- ли - те, хва - ли - те Е - го, хва - ли - те, хва - ли -

S. II
- ли - те, хва - ли - те Е - го, хва - ли - те, хва - ли -

A. I
- ли - те Е - го, хва - ли - те Е - го, хва - ли -

A. II
15 - ли - те Е - го, хва - ли - те Е - го, хва - ли -

S. I
- те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те

S. II
- те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те

A. I
- те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те

A. II
20 - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те

S. I
Гос - по - да с не - бес, хва - ли - те Е - го, хва -

S. II
Гос - по - да с не - бес, хва - ли - те Е - го, хва -

A. I
Гос - по - да с не - бес, хва - ли - те, хва - ли - те Е -

A. II
26 Гос - по - да с не - бес, хва - ли - те, хва - ли - те Е -

ЛИТУРГИЯ, оп. 9

S. I
ли - те Е - го, хва - ли - те Гос - по - да

S. II
ли - те Е - го, хва - ли - те Гос - по - да

A. I
го, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да

A. II
31 - го, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да

S. I
с не - бес, хва - ли - те.

S. II
с не - бес, хва - ли - те.

A. I
с не - бес, хва - ли - те.

A. II
36 с не - бес, хва - ли - те.

Немного медленнее, певуче

S. I
Хва - ли - те Е - го в выш -

S. II
Хва - ли - те в выш - них, хва - ли - те Е -

A. I
Хва - ли - те в выш - них, хва - ли - те Е -

A. II
42 Хва - ли - те в выш - них, хва - ли -

ниж, хва - ли - те Е - го в выш - них,

го в выш - них, хва - ли - те Е - го, хва - ли -

го в выш - них, хва - ли - те Е - го, хва - ли -

те в выш - них, хва - ли - те, хва - ли -

48

хва - ли - те Е - го в выш - них, хва - ли - те Е -

- те в выш - них, хва - ли - те, хва - ли -

- те в выш - них, хва - ли - те Е - го, хва - ли -

- те в выш - них, хва - ли - те, хва - ли -

54

го в выш - них, хва - ли - те Е -

- те, хва - ли - те, хва - ли - те в выш -

- те, хва - ли - те, хва - ли - те в выш -

- те, хва - ли - те, хва - ли - те в выш -

60

mf

p

p

p

усиливая и ускоряя

S. I *mf* *f*
 - го в выш - - них, хва - ли - те Е - го, хва -
 S. II *mf* *f*
 - них, хва - ли - те Е - го, хва - ли - те Е - го, хва -
 A. I *mf* *f*
 - них, хва - ли - те Е - го, хва - ли - те, хва - ли - те Е -
 A. II *mf* *f*
 66 - них, хва - ли - - - те, хва - ли - те, хва - ли - те Е -

Темпо I

S. I *f*
 - ли - те Е - го. Хва - ли - те, хва - ли - те, хва -
 S. II *f*
 - ли - те Е - го. Хва - ли - те, хва - ли - те, хва -
 A. I
 - го, хва - ли - те. Хва - ли - те, хва - ли - те, хва -
 A. II
 71 - го, хва - ли - те. Хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

S. I *mf*
 - ли - те Гос - по - да с не - бес, хва - ли - те Е -
 S. II *mf*
 - ли - те Гос - по - да с не - бес, хва - ли - те Е -
 A. I *mf*
 - ли - те Гос - по - да с не - бес, хва - ли - те, хва -
 A. II *mf*
 77 - ли - те Гос - по - да с не - бес, хва - ли - те, хва -

ДА ИСПРАВИТСЯ МОЛИТВА МОЯ

82

S. I - го, хва - ли - те Е - го, хва - ли - те, хва -

S. II - го, хва - ли - те Е - го, хва - ли - те, хва -

A. I - ли - те Е - го, хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

A. II - ли - те Е - го, хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

87

S. I - ли - те, хва - ли - те Е - го, хва - ли - те, хва - ли -

S. II - ли - те, хва - ли - те Е - го, хва - ли - те, хва - ли -

A. I - ли - те Е - го, хва - ли - те Е - го, хва - ли -

A. II - ли - те Е - го, хва - ли - те Е - го, хва - ли -

92

S. I - те. Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли -

S. II - те. Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли -

A. I - те. Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли -

A. II - те. Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли -

УСИЛИЛИ И УСКОРИЛИ

S. I
- луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - и - я, ал - ли - луй - и -

S. II
- луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - и - я, ал - ли - луй - и -

A. I
- луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - и - я, ал - ли - луй - и -

A. II
98 - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - и - я, ал - ли - луй - и -

Tempo I

S. I
- я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли -

S. II
- я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли -

A. I
- я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли -

A. II
104 - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли -

S. I
- луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - - - я.

S. II
- луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - - - я.

A. I
- луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - - - я.

A. II
110 - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - - - я.

ДА ИСПРАВИТСЯ МОЛИТВА МОЯ

Переложение С. Булгаковой

П. ЧЕСНОКОВ
(1877—1944)

Медленно
tr

Alto solo

Да ис - пра - вит - ся мо - лит - ва мо - я, я - ко ка - ди - ло пред то -

Coro

S. *div. pp*
Да ис - пра - вит - ся мо - лит - ва мо -

A. *pp*
Да ис - пра - вит - ся мо - лит - ва мо -

Solo

- бо - ю воз - де - я - ни - е ру - ку мо - е - ю жерт - ва ве -

S. *pp*
- я, да ис - пра - вит - ся, да ис -

Coro

A. *pp*
- я, да ис - пра - вит - ся, да ис -

Solo

- чер - ня - я.

S. *pp*
- пра - вит - ся. Да ис - пра - вит - ся мо - лит - ва мо - я, я - ко ка - ди - ло пред то -

Coro

A. *pp*
- пра - вит - ся. Да ис - пра - вит - ся мо - лит - ва мо - я, я - ко ка - ди - ло пред то -

Solo

- чер - ня - я.

S. *pp*
- бо - ю воз - де - я - ни - е ру - ку мо - е - ю жерт - ва ве - чер - ня - я.

Coro

A. *pp*
- бо - ю воз - де - я - ни - е ру - ку мо - е - ю жерт - ва ве - чер - ня - я.

Solo
Гос - по - ди, во - звах к Те - бе у - слы - ши мя, вон -

S.
Coro
A.
17
unis. *pp* Гос - по - ди, у - слы - ши мя,

Solo
- ми гла - су мо - ле - ни - я мо - е - го, вне -

S.
Coro
A.
21
вон - ми, вон - ми, вон - ми, вон - ми,

Solo
- гда во - зва - ти - ми вон - ми, вон - ми, вне - гда во -

S.
Coro
A.
25
mf у - слы - ши мя, *p* вон - ми, *pp* вон - ми, *pp*

Solo
- зва - ти - ми к Те - бе.

S.
Coro
A.
29
mf вон - ми, вон - ми. Да ис - пра - вят - ся мо - лит - ва мо - я, *div.*

Solo

S.

Coro

A.

33

я - ко ка-ди-ло пред то бо - ю воз-де - я - ни - е ру-ку мо - е - ю

Solo

S.

Coro

A.

37

По - ло - жи, Гос - по-ди, хра - не - ни-е ус -

жерт - ва ве - чер - ня-я.

unis. *pp* По - ло - жи, по - ло - жи,

Solo

S.

Coro

A.

42

- том мо-им и дверь о - граж - де - ни - я о уст -

Гос - по - ди, по - ло - жи, Гос - по - ди, по - ло -

Solo

S.

Coro

A.

46

- нах мо-их.

pp жи. Да ис - пра - вит-ся мо - лит - ва мо-я, я - ко ка-ди-ло пред то -

pp div.

Solo

S.

Coro

A.

50

- бо - ю воз - де - я - ни - е ру - ку мо - е - ю жерт - ва ве -

Solo

S.

Coro

A.

54

He у - кло - ни серд - це мо - е, в сло - ве -

- чер - ня - я.

He у - кло - ни,

unis. *p*

Solo

S.

Coro

A.

59

- са лу - кав - сви - я не пше - ва - ти, не пше - ва - ти ви -

не у - кло - ни

не пше - ва - ти,

не пше - ва - ти

mf *p* *pp*

Solo

S.

Coro

A.

63

- ны о гре - сех.

ви - ны о гре - сех. Да ис - пра - вит - ся мо - лит - ва мо - я,

p *div.*

Solo

S.

Coro

A.

67

я - ко ка-ди-ло пред то - бо - ю воз-де - я - ни - е ру-ку мо - е - ю

Solo

S.

Coro

A.

71

Да ис - пра - вит-ся мо - лит - ва мо-я,

жерт - ва ве - чер - ня-я.

Да ис - пра - вит-ся мо -

unis.

Solo

S.

Coro

A.

75

я - ко ка-ди-ло пред то - бо - ю воз-де - я - ни - е ру-ку мо -

- лит - - ва мо - я,

да ис -

Solo

S.

Coro

A.

78

- е - ю жерт - ва ве - чер - ня-я.

- пра-вит - ся,

p жерт-ва ве - чер - ня-я,

pp жерт - ва ве - чер - ня-я.

p

pp

div.

СВЕТЕ ТИХИЙ

П. ЧЕСНОВ
(1877—1944)

Покойно $\text{♩} = 54$

Coro I

S. *p* Све - те ти - хий свя - ты - е сла - вы Бес -

A. *p*

Coro II

S. *p* Све - те ти - хий свя - ты - е сла - вы

A. *p*

I

S. - смерт - на - го От - ца Не - бес - на - го, Свя - та - го, Бла -

A.

II

S. Бес - смерт - на - го От - ца Не - бес - на - го, Свя -

A. 3

I

S. - жен - на - го, И - и су - - - се Хри -

A. *p*

II

S. - та - го, Бла - жен - на - го И - и су - се Хри -

A. *p* 5

I
S. *mf* - сте! При - шед - ше на за - пад солн -
A. *mf* - су - се Хри - сте!

II
S. - сте! При - шед - ше на
A. *p*

7

I
S. *f* - ца, ви - дев - ше свет ве - чер - ний, по -
A. *f*

II
S. *p* за - пад солн - ца, ви - дев - ше свет ве - чер - ний,
A. *p*

9

I
S. - ем От - ца, Сы - на и Свя - та - го Ду - ха,
A.

II
S. *f* по - ем От - ца, Сы - на и Свя - та - го Ду - ха,
A. *f*

12

СВЕТЕ ТИХИЙ

I

S. *p* Бо - га. До - сто - ин е - си во вся вре - ме -

A. *p*

II

S. *p* Бо - га. До - сто - ин е - си во вся вре - ме - на

A. *p*

15

I

S. на пет бы - ти гла - сы, гла - сы пре - по - доб - ны - ми,

A.

II

S. пет бы - ти гла - сы, гла - сы пре - по - доб - ны - ми,

A.

18

I

S. *p* Сы - не Бо - жий, жи - вот да - яй, Тем же мир Тя *mf*

A. *p* *mf*

II

S. *p* Сы - не Бо - жий, жи - вот да - яй,

A. *p*

21

С. сла - вит, мир Тя сла - вит, тем же

А. *f*

С. *mf* Тем же мир Тя сла - вит. *f* Сы - не Бо - жий, жи -

А. *mf* *f*

24

С. мир Тя сла - вит, тем же мир Тя сла - вит,

А.

С. - вот да - й, тем же мир Тя сла - вит, мир Тя сла - вит,

А.

27

С. мир Тя сла - вит, мир Тя сла - вит, сла - вит.

А.

С. мир Тя сла - вит, мир Тя сла - вит, сла - вит.

А.

29

ПРИИДИТЕ, УБЛАЖИМ ИОСИФА

(из Всенощной)

П. ЧЕСНОКОВ
(1877—1944)

Выразительно

Coro

S. I *p* При-и - ди - те, у-бла-жим И - о - си-фа при-сно - па-мят-но-го,

S. II *p*

A. I *p* При-и - ди - те, у-бла-жим И - о - си-фа при-сно - па-мят-но-го,

A. II *p*

S. I в но-щи к Пи - ла - ту при - шед-ша-го, и жи-во - та всех ис-про

S. II

A. I в но-щи к Пи - ла - ту при - шед-ша-го, и жи-во - та всех ис-про

A. II

5

S. I *f* - сив - ша-го: *f* даждь ми, *mf* даждь ми се-го стран - на-го, и-же не и -

S. II *f* *mf*

A. I *f* *mf* - сив - ша-го: *f* даждь ми, *mf* даждь ми се-го стран - на-го, и-же не и -

A. II *f* *mf*

9

S. I
- ме - ет где гла - вы под - кло - ни - ти: даждь ми, даждь ми се - го

S. II

A. I
- ме - ет где гла - вы под - кло - ни - ти: даждь ми, даждь ми се - го

A. II

14

S. I
стран - на - го, Е - го же уч - е - ник, лу - ка - вый на смерть пре - да -

S. II

A. I
стран - на - го, Е - го же уч - е - ник, лу - ка - вый на смерть пре - да -

A. II

19

S. I
- де: даждь ми, даждь ми, даждь ми се - го стран - на - го,

S. II

A. I
- де: даждь ми, даждь ми, даждь ми се - го стран - на - го,

A. II

24

ПРИИДИТЕ, УБЛАЖИМ ИОСИФА

S. I
Е-го же Ма-ти зря-щи на крес-те ви-ся-ща, ры-да-ю-щи во-пи.

S. II

A. I
Е-го же Ма-ти зря-щи на крес-те ви-ся-ща, ры-да-ю-щи во-пи.

A. II
29

S. I
-я-ше, и ма-тер-ски вос-кли-ца-ше: у-вы мне, ча-до мо.

S. II

A. I
-я-ше, и ма-тер-ски вос-кли-ца-ше: у-вы мне, ча-до мо.

A. II
34

S. I
-е! у-вы мне све-те мой, и ут-ро-ба мо-я воз-люб-лен-на-я!

S. II

A. I
-е! у-вы мне све-те мой, и ут-ро-ба мо-я воз-люб-лен-на-я!

A. II
39

у-вы мне, у-вы, у-

ВСЕНОЩНОЕ БДЕНИЕ, бр. 37

S. I
S. II
A. I
A. II

Си-ме - о - ном бо пред-ре - чен - но - е в церк-ви днесь со -

44 - вы!

S. I
S. II
A. I
A. II

- быст-ся: мо-е серд-це о - ру - жи-е прой-де, по в ра-дость вос-кре -

48 по в ра -

S. I
S. II
A. I
A. II

- се - ни - я Тво-е - го плачь пре-ло - жи.

54 - дость вос-кре - се - ни - я Тво-е - го плачь пре-ло -

S. I *mf* По-кла ня - ем-ся страс-тем Тво-им Хрис-те, *p* по-кла -

S. II *mf* *p*

A. I *mf* *p* По-кла ня - ем-ся страс-тем Тво-им Хрис-те, по-кла -

A. II *mf* *p*

58 - жи. По-кла - ня - - - - ем - ся страс -

S. I - ня - ем-ся страс-тем Тво-им Хрис-те, по-кла - ня - ем-ся страс -

S. II

A. I - ня - ем-ся страс-тем Тво-им Хрис-те, по-кла - ня - ем-ся страс -

A. II

62 - тем Тво - им Хрис - те, по-кла - ня -

S. I *p* - тем Тво-им Хрис-те, и свя-то-му вос-кре-се-ни-ю.

S. II *p*

A. I *p* - тем Тво-им Хрис-те, и свя-то-му вос-кре-се-ни-ю.

A. II *p*

66 - ем - ся.

ВСЕНОЩНОЕ БДЕНИЕ, ор. 37

6. Богородице Дево, радуйся

Переложение С. Булгаковой

С. РАХМАНИНОВ
(1873—1943)

Покойно, не скоро

pp *tr*

S. I Бо - го - ро - ди - це Де - во, ра - - - дуй -

S. II Бо - го - ро - ди - це Де - во, ра - - - дуй -

Coro Бо - го - ро - ди - це Де - во, ра - - - дуй -

A. I Бо - го - ро - ди - це Де - во, ра - - - дуй -

A. II Бо - го - ро - ди - це Де - во, ра - - - дуй -

pp *tr*

S. I - ся, бла - го - дат - на - я Ма - ри -

S. II - ся, бла - го - дат - на - я Ма - ри -

A. I - ся, бла - го - дат - на - я Ма - ри -

A. II - ся, бла - го - дат - на - я Ма - ри -

pp *tr*

S. I - е, Гос - подь с То - бо -

S. II - е, Гос - подь с То - бо -

A. I - е, Гос - подь с То - бо -

A. II - е, Гос - подь с То - бо -

S. I
- ро - - ди - це

S. II
- на Ты в же - нах, и бла - го - сло -

A. I
- ро - - ди - це

A. II
15 - ро - - ди - це

Венчаю Тебя
 mod.to

С. I
p
 Де - - - во, ра - - - дуй - ся, *div.*

С. II
 - вен плод чре - ва Тво - е - го я - *unis.*

А. I
p
 Де - - - во, ра - - - дуй - ся, *div.*

А. II
p
 Де - - - во, ра - - - дуй - ся я -

18

ff 8

S. I ра - - - дуй - ся я - - - ко

S. II - ко Спа - - - са ро - ди - ла,

A. I ра - - - дуй - ся я - - - ко

A. II 20 - ко Спа - - - са ро - ди - ла,

unis. *p*

S. I Спа - - - са ро - - - ди -

S. II я - ко Спа - са ро - ди - ла

unis. *p*

A. I Спа - са ро - ди - ла, Спа - са ро - ди -

A. II 22 Спа - са ро - ди - ла, я - ко Спа - са ро - ди -

pp *p* *pp* *ppp*

S. I - ла е - си душ на - - - ших. *ppp*

S. II е - си душ на - - - ших. *ppp*

A. I - ла е - си душ на - - - ших. *ppp*

A. II 24 - ла е - си душ на - - - ших. *ppp* div.

REQUIEM

1. Introitus

Переложение С. Булгаковой

Л. КЕРУБИНИ
(1760—1842)Larghetto sostenuto $\text{♩} = 50$

Coro

S. I

S. II

A. I

A. II

Larghetto sostenuto $\text{♩} = 50$

Pianoforte

pp

V-cello, Fag.

S. I

S. II

A. I

A. II

pp

Re - qui - em ae - ter - - - nam

pp

Re - qui - em ae - ter - - - nam

pp

Re - qui - em ae - ter - - - nam

pp

Re - qui - em ae - ter - - - nam

Re - qui - em ae - ter - - - nam

P-f.

6

pp

Viole

f

A *pp*

S. I do - na e - is, Do - - mi - ne, **B** *pp* et

S. II *pp* do - na e - is, Do - - mi - ne, *pp* et

A. I *pp* do - na e - is, Do - - mi - ne, *pp* et

A. II *pp* do - na e - is, Do - - mi - ne, et

A *pp*

P-f. 12 *pp*

B *pp*

col Pedale

S. I lux per - - pe - - - tu - a lu - - - - ce - at

S. II lux per - - pe - - - tu - a lu - - - - ce - at

A. I lux per - - pe - - - tu - a lu - - - - ce - at

A. II lux per - - pe - - - tu - a lu - - - - ce - at

P-f. 18 *cresc.*

REQUIEM

C

S. I *pp* e - - - is. Te de_cet hym -

S. II *pp* e - - - is. Te de_cet hym - - - nus,

A. I *pp* e - - - is.

A. II *pp* e - - - is. Te de_cet

P-f. 23 *pp*

S. I - nus, De - - - us, De - - - us in Si -

S. II De - - - us, De - - - us in Si -

A. I *pp* Te de_cet hym - - - nus, De - - - us in Si -

A. II hym - - - nus, De - - - us in Si -

P-f. 30 *pp*

D

S. I
- on, et ti - bi red - de - tur vo - - - tum in Je -

S. II
- on, et ti - bi red - de - tur vo - - - tum in Je -

A. I
- on, et ti - - - bi red - de - tur vo - tum

A. II
- on, et ti - - - bi red - de - tur vo - tum

P-f. 36 *p* Fag.

S. I
- ru - sa - lem, red - de - tur vo - tum, red - de - tur vo - tum

S. II
- ru - sa - lem, red - de - tur vo - tum, red - de - tur vo - tum

A. I
in Je - ru - sa - lem, red - de - tur vo - tum in

A. II
in Je - ru - sa - lem, red - de - tur vo - tum in

P-f. 41

E

S. I in Je ru sa - - - lem; ex - au - di o - - - - ra -

S. II in Je ru sa - - - lem; ex - au - di o -

A. I Je - - - ru sa - - - lem;

A. II Je - - - ru sa - - - lem; ex - au - di

P-f. 46 *pp*

S. I - ti - - - o - - - - nem me - - - - am, *sf*

S. II - ra - - - ti - - - o - nem me - - - - am, *sf*

A. I ex - au - di o - - - - ra - ti - - - o - nem me - - - - am, *sf*

A. II o - - - - ra - ti - - - o - nem me - - - - am, *sf*

P-f. 52 *cresc.* *sf*

[F] *pp*

S. I
ad te om - nis, ad te om - nis ca - ro ve - ni - et,

S. II
pp
ad te om - nis, ad te om - nis ca - ro, ca -

A. I
pp
ad te om - nis, ad te om - nis ca - ro ve - ni -

A. II
pp
ad te om - nis, ad te om - nis ca -

[F] *pp*

P-f. 58

S. I
om - nis ca - ro ve - - - - - ni - et.

S. II
- ro ve - - - - - ni - et.

A. I
- et, ca - ro ve - - - - - ni - et.

A. II
- ro ve - - - - - ni - et.

P-f. 64 *p*

S. I. *pp* **G** Re - - - qui - em ae - - - ter -

S. II. *pp* Re - - - qui - em ae - - - ter -

A. I. *pp* Re - - - qui - em ae - - - ter -

A. II. *pp* Re - - - qui - em ae - - - ter -

P-f. 70 *sf* *col Pedale*

S. I. - nam do - - - na e - - is, Do - - - mi - ne,

S. II. - nam do - - - na e - - is, Do - - - mi - ne,

A. I. - nam do - - - na e - - is, Do - - - mi - ne,

A. II. - nam do - - - na e - - is, Do - - - mi - ne,

P-f. 75 *sf* *pp* *sf*

[H] *pp*

S. I et lux per pe - - - - tu - - - - a, et lux per -

S. II *pp* et lux per pe - - - - tu... lux per pe... lux per -

A. I *pp* et lux per pe - - - - tu -

A. II *pp* et lux per - pe -

[H]

P-f. 80 *p*

S. I - pe - - - - tu - a, et lux per -

S. II - pe - - - - tu - a, et lux, et lux

A. I - a, et lux per - pe -

A. II - tu - - - - a,

P-f. 85 *pp*

S. I
- pe - - - - - tu - - - - a

S. II
per - - pe - - - - - tu - - a

A. I
- tu a, per - - pe - - - - - tu - - a

A. II
lux per - pe - tu - - a

P-f. 89

I

S. I *pp*
lu - ce - at e - - - - is.

S. II *pp*
lu - ce - at e - - - - is.

A. I *pp*
lu - - - ce - at e - - - - is.

A. II *pp*
lu - - - - ce - at e - - - - is.

I

P-f. 94 *pp*

V-cello

[K]

S. I *pp* Ky - - - ri e e -

S. II *pp* Ky - - - ri e e - - - le - - - i son,

A. I *pp* Ky - - - ri e e -

A. II

P.f. 100

S. I - le - - - i son, e - - - le - - i son,

S. II Ky - - - ri e e - - - le - - i son,

A. I - le - - - i son, e - - - le - - i son,

A. II *pp* Ky - - - ri e e - - - le - - i son,

P.f. 104 *pp*

L

S. I *pp* Chri - - - - - ste e -

S. II *pp* Chri - - - - - ste e - - - - - le - - - - - i - son,

A. I *pp* Chri - - - - - ste e -

A. II

P-f. 108

S. I - le - - - - - i - son, e - - - - - le - i-son,

S. II Chri - - - - - ste e - - - - - le - i-son,

A. I - le - - - - - i - son, e - - - - - le - i-son,

A. II *pp* Chri - - - - - ste e - - - - - le - i-son,

P-f. 112 *p*

[M] *pp* *cresc.*

S. I Ky - ri-e e - le - i-son, Ky - ri-e e - le - i-son,

S. II *pp* *cresc.* Ky - ri-e e - le - i-son, Ky - ri-e e - le - i-son,

A. I *pp* *cresc.* Ky - ri-e e - le - i-son, Ky - ri-e e - le - i-son,

A. II *pp* *cresc.* Ky - ri-e e - le - i-son, Ky - ri-e e - le - i-son,

[M] *pp* *cresc.*

P-f. 117 *cresc.* *cresc.*

S. I *f* Ky - ri-e e - le - i - son,

S. II *f* Ky - ri-e e - le - i - son,

A. I *f* Ky - ri-e e - le - i - son,

A. II *f* Ky - ri-e e - le - i - son,

P-f. 121 *f* *p*

Viole

118

N

S. I *pp*
e - - - - le - - - i - son,

S. II *pp*
e - - - - le - - - i - son,

A. I *pp*
e - - - - le - - - i - son,

A. II *pp*
e - - - - le - - - i - son,

P-f. 125 *p* Fag.

S. I *pp*
e - - - - le - - - i - son,

S. II *pp*
e - - - - le - - - i - son,

A. I *pp*
e - - - - le - - - i - son,

A. II *pp*
e - - - - le - - - i - son,

P-f. 129 *pp* *p* V-cello

0

S. I

S. II

A. I

A. II

P-f. 133

pp

e - - le -

pp

e - - le -

pp

e - - le -

pp

e - - le -

pp

pp

S. I

S. II

A. I

A. II

P-f. 137

- i - - - son.

- i - - - son.

- i - - - son.

- i - - - son.

MISSA C-dur

1. Kyrie eleison

Переложение С. Булгаковой

Л. ван БЕТХОВЕН
(1770—1827)

Andante con moto, quasi Allegretto

Coro

S. I
S. II
A. I
A. II

p

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

p

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

p

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

p

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

Andante con moto, quasi Allegretto

Pianoforte

1

pp

cresc. *f*

S. I
S. II
A. I
A. II

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

cresc. *f*

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

cresc. *f*

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

cresc. *f*

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

cresc. *f*

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

P-f.

7

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

1

Solo

S. I Ky - - ri e, ky - - ri e, ky - - ri e e - lei -

S. II

A. I

A. II

P-f. 14 *p*

1

S. I -son! *f* Tutti Ky - - - ri -

S. II Solo Ky - - ri e, ky - - ri e, *f* Tutti ky - - ri -

A. I Solo Ky - - ri e, *f* Tutti ky - ri -

A. II Solo Ky - - ri e, *f* Tutti ky - ri -

P-f. 21 *f*

MISSA C-dur

S. I *p*
- e - - le - - i - - son, ky - - ri - e -

S. II *p*
- e - - lei - - - son, ky - - ri - e - lei -

A. I *p*
- e - - lei - - - son, ky - - ri - e - lei... e -

A. II *p*
- e - - lei - - - son, ky - - ri - e - e -

P-f. 27 *p*

S. I
- lei - - - son!

S. II
- son, e - lei - - son!

A. I
- lei - - - son!

A. II
- lei - - - son!

P-f. 32 *cresc.* *f*

S. I *p* Solo *f* Tutti Chri - - - ste e lei - - - son! Chri - - - ste e -

S. II *p* Solo *f* Tutti Chri - - - ste e lei - - - son! Chri - - - ste e -

A. I *p* Solo *f* Tutti Chri - - - ste e lei - - - son! Chri - - - ste e -

A. II *p* Solo *f* Tutti Chri - - - ste e lei - - - son! Chri - - - ste e -

2 Chri - - - ste e lei - - - son! Chri - - - ste e -

P-f. 37 *p* *f*

S. I *Solo p* - lei - - - son! e lei -

S. II *Solo p* - lei - - - son! e lei - - - son!

A. I - lei - - - son!

A. II - lei - - - son!

P-f. 43 *p*

S. I *Tutti* *f* *p*
- son! E lei - - son, Chri - ste, Chri - - - ste, e -

S. II *Tutti* *f* *p*
E lei - - son, Chri - ste, Chri - - - ste, e -

A. I *f* *p*
E lei - - son, Chri - ste, Chri - - - ste, e -

A. II *f* *p*
E lei - - son, Chri - ste, Chri - - - ste, e -

P-f. 48 *f* *dim.*

3

S. I
- lei - - - - son, e -

S. II
- lei - - - - son, Chri - - - - ste,

A. I
- lei - - - - son, e - - - lei -

A. II
- lei - - - - son, e - lei - - - son,

P-f. 54

S. I
_ lei - - - son, e lei - - - son, Chri - ste, Chri - - - ste,

S. II
e lei-son, Chri - ste, Chri - - - ste,

A. I
_ son, e lei-son, Chri - ste, Chri - - - ste,

A. II
Chri - - - ste, e lei-son, Chri - ste, Chri - - - ste,

P-f.
59 *f*

S. I
e lei - - - son! Ky -

S. II
e lei - - - son!

A. I
e lei - - - son!

A. II
e lei - - - son!

P-f.
65 *dim.* *p* *dolce*

S. I

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

A. I *p* Ky - - ri - - e e lei - - - son, e lei -

A. II e lei -

P-f. 71

S. I *cresc.* e lei - son, *ff* e lei son, e lei -

S. II *cresc.* e lei son, *ff* e lei -

A. I *cresc.* - son, e lei - - - son, *ff* e lei son, e lei -

A. II *cresc.* - son, e lei son, e lei -

P-f. 76 *cresc.* *ff*

rit. 5

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

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

A. I *p* Ky - - - - ri - - - e

A. II *p* Ky - - - - ri - e e -

P-f. 82 *p* *pp*

cresc. *f*

S. I lei - - - son, e lei - - - son, e lei - - - son!

S. II e - lei - - - son, e lei - son, e lei - - - son!

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

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

P-f. 88 *cresc.* *f* *p*

6

Solo

S. I Ky - ri e, ky - ri e,

S. II

A. I

A. II

P-f. 94 *sf* *p*

6

S. I ky - ri e e - - le - - i son, e - - le - - i son, ky -

S. II Solo e - lei - - son, e - lei - - son, Tutti ky -

A. I Solo Ky - - - ri e, Tutti ky -

A. II Solo Ky - ri e, e - lei - - son, Tutti ky -

P-f. 101 *cresc.* *f* *cresc.*

The musical score is for a Kyrie eleison by Ludwig van Beethoven. It is page 128 of a larger work. The score is written for four vocal parts: Soprano I (S. I), Soprano II (S. II), Alto I (A. I), and Alto II (A. II), and piano (P-f.). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 94 and ends at measure 100. It features a solo section for Soprano I, who sings 'Ky - ri e, ky - ri e,' while the other vocal parts and piano accompaniment are silent. The piano accompaniment has dynamic markings of *sf* (sforzando) and *p* (piano). The second system starts at measure 101 and ends at measure 106. It features a tutti section where all vocal parts sing 'ky - ri e e - - le - - i son, e - - le - - i son, ky -'. Soprano II, Alto I, and Alto II have solo parts in the first two measures of this system, while Soprano I and the piano accompaniment are silent. The piano accompaniment has dynamic markings of *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). The score is numbered 6 at the beginning of each system.

MISSA G-dur

S. I *ff*
- ri - e, ky - - ri - e e lei - - - - son,

S. II *ff*
- ri - e, ky - - - - ri - e e lei - - - - son,

A. I *ff*
- ri - e, ky - - ri - e e lei - son, e lei - - - son,

A. II *ff*
- ri - e, ky - - ri - e, e lei - - - - son,

P-f. 107 *f* *ff* *f* *f* *pp*

S. I *p* *f*
ky - - - - ri - e e lei - - - son, ky - ri -

S. II *p* *f*
ky - - - - ri - e e lei - - - son, ky - ri -

A. I *p* *f*
ky - - - - ri - e e lei - - - son, ky - ri -

A. II *p* *f*
ky - - - - ri - e e lei - - - son, ky - ri -

P-f. 113 *ff* *p* *ff*

S. I *f* *sf* *p*
- e e lei - - - son, ky - - ri e e lei -

S. II *f* *sf* *p*
- e e lei - - - son, ky - - ri e e lei -

A. I *f* *sf* *p*
- e e lei - - - son, ky - - ri e e lei -

A. II *f* *sf* *p*
- e e lei - - - son, ky - - ri e e lei -

P-f. 120 *p* *ff*

S. I *f* *p*
- son, e lei - - - son!

S. II *f* *p*
- son, e lei - - - son!

A. I *f* *p*
- son, e lei - - - son!

A. II *f* *p*
- son, e lei - - - son!

P-f. 126 *f* *p* *f* *p*

MISSA G-dur

1. Kyrie

Переложение С. Булгаковой

Ф. ШУБЕРТ
(1797—1828)

Andante con moto

p

S. I Ky - - ri - e e - lei - - - son,

S. II Ky - - ri - e e - lei - - - son,

Coro

A. I Ky - - ri - e e - lei - - - son,

A. II Ky - - ri - e e - lei - - - son,

Andante con moto
tr

Pianoforte

1 *p*

S. I Ky - - ri - e e - lei - - - son, Ky - ri - e e lei - - - son,

S. II Ky - - ri - e e - lei - - - son, Ky - ri - e e lei - - - son,

A. I Ky - - ri - e e - lei - - - son, Ky - ri - e e lei - - - son,

A. II Ky - - ri - e e - lei - - - son, Ky - ri - e e lei - - - son,

tr

P.f.

5 *fp* *fp* *cresc.*

Missa G-dur

S. I Ky - ri - e e - lei - - - son, e lei - - - son.

S. II Ky - ri - e e - lei - - - son, e lei - - - son.

A. I Ky - ri - e e - lei - - - son, e lei - - - son.

A. II Ky - ri - e e - lei - - - son, e lei - - - son.

P-f. 10 *fp* *p*

S. I Ky - - ri - e e - lei - - - son,

S. II Ky - - ri - e e - lei - - - son,

A. I Ky - - ri - e e - lei - - - son,

A. II Ky - - ri - e e - lei - - - son,

P-f. 15 *tr* *p.*

S. I Ky - - ri - e e - - lei - - - - son, e - - lei -

S. II Ky - - ri - e e - - lei - - - - son, e - - lei -

A. I Ky - - ri - e e - - lei - - - - son, e - - lei -

A. II Ky - - ri - e e - - lei - - - - son, e - - lei -

P-f. 20 *tr* *cresc.*

S. I - son, Ky - ri - e e - - lei - - - - son.

S. II - son, Ky - ri - e e - - lei - - - - son.

A. I - son, Ky - ri - e e - - lei - - - - son.

A. II - son, Ky - ri - e e - - lei - - - - son.

P-f. 25

S. I *Solo*
Chri - ste e - lei - son, Chri - - - ste e -

S. II

A. I

A. II

P-f. 29 *p*

S. I
- lei - son, Chri - ste e - - lei - son, Chri - - - ste e -

S. II

A. I

A. II

P-f. 33 *sf p*

S. I
- lei - son, Chri - ste e - lei - son,

S. II

A. I

A. II

P-f. 37

S. I
Chri - - - ste e - lei - son, Chri - ste e - - lei -

S. II

A. I

A. II

P-f. 41

cresc. *f*

cresc. *fp*

S. I *Coro*
son. Chri - - - ste, Chri - - - ste,

S. II *Coro*
e - - lei - - - - son, e -

A. I *Coro*
e - - lei - - - - son, e -

A. II *Coro*
e - - lei - - - - son, e -

P-f. 45 *sf* *mf*

S. I Chri - - - ste, Chri - - - ste, Chri - - - ste e -

S. II - lei - - - - son, Chri - - - - ste e -

A. I - lei - - - - son, Chri - - - ste,

A. II - lei - - - - son, Chri - - - ste,

P-f. 49

S. I. *lei - - son, Chri - ste e - - lei - - - son, e - lei -*

S. II. *lei - - son, Chri - ste e - - lei - - - son, e - lei -*

A. I. *Chri - - ste, Chri - ste e - - lei - - - son, e - lei -*

A. II. *Chri - - ste, Chri - ste e - - lei - - - son, e - lei -*

P.f. 53 *cresc. p*

S. I. *- son, Chri - - - ste e lei -*

S. II. *- son, Chri - - - ste e lei -*

A. I. *- son, Chri - - - ste e*

A. II. *- son, Chri - - - ste e*

P.f. 58 *decresc. pp*

S. I
- son!

S. II
- son!

A. I
- lei - - - - son!

A. II
- lei - - - - son!

P-f. 63

S. I
Ky - - ri - e e lei - - - - son, Ky - - ri -

S. II
Ky - - ri - e e lei - - - - son, Ky - - ri -

A. I
Ky - - ri - e e lei - - - - son, Ky - - ri -

A. II
Ky - - ri - e e lei - - - - son, Ky - - ri -

P-f. 68

S. I
- e e - - - lei - - - - son, Ky - ri-e e lei - son,

S. II
- e e - - - lei - - - - son, Ky - ri-e e lei - son,

A. I
- e e - - - lei - - - - son, Ky - ri-e e lei - son,

A. II
- e e - - - lei - - - - son, Ky - ri-e e lei - son,

P.f. 73 *fp* *fp*

S. I
Ky - ri-e e lei - son, e - - - lei - - - - son.

S. II
Ky - ri-e e lei - son, e - - - lei - - - - son.

A. I
Ky - ri-e e lei - son, e - - - lei - - - - son.

A. II
Ky - ri-e e lei - son, e - - - lei - - - - son.

P.f. 77 *fp* *fp* *p*

S. I Ky - - ri - e e - lei -

S. II Ky - - ri - e e - lei -

A. I Ky - - ri - e e - lei -

A. II Ky - - ri - e e - lei -

P-f. 81

S. I - son, Ky - - ri - e e - lei -

S. II - son, Ky - - ri - e e - lei -

A. I - son, Ky - - ri - e e - lei - son,

A. II - son, Ky - - ri - e e - lei - son,

P-f. 86

STABAT MATER

S. I
- son, Ky - - - ri - - e e - - lei -

S. II
- son, Ky - - - ri - - e e - - lei -

A. I
Ky - - - ri - - e e - - lei - son, e - - lei -

A. II
Ky - - - ri - - e e - - lei - son, e - - lei -

P.f. 90

S. I
- son.

S. II
- son.

A. I
- son.

A. II
- son.

P.f. 94

pp

STABAT MATER

1. Coro

Переложение С. Булгаковой

Ф. ШУБЕРТ
(1797—1828)

Largo

Coro

S. I

S. II

A. I

A. II

Pianoforte

Quint. Ob.

1 Tromb.

fp *p*

S. I

S. II

A. I

A. II

P-f.

5

f *p espress.*

S. I *p* Je - - - sus Chri - - stus schwebt am Kreu - - - ze!

S. II *p* Je - - - sus Chri - - stus schwebt am Kreu - - - ze!

A. I *p* Je - - - sus Chri - - stus schwebt am Kreu - - - ze!

A. II *p* Je - - - sus Chri - - stus schwebt am Kreu - - - ze!

P-f. 9 *pp*

S. I *mf* Blu - - - - tig sank sein Haupt her - un - - - ter,

S. II *mf* Blu - - - - tig sank sein Haupt her - un - - - ter,

A. I *mf* Blu - - - - tig sank sein Haupt her - un - - - ter,

A. II *mf* Blu - - - - tig sank sein Haupt her - un - - - ter,

P-f. 11 *p*

STABAT MATER

S. I *p* blu - - - tig in des To - - - des Nacht.

S. II *p* blu - - - tig in des To - - - des Nacht. *f* Je - sus

A. I *p* blu - - - tig in des To - - - des Nacht. *f* Je - sus Chri - stus,

A. II *p* blu - - - tig in des To - - - des Nacht. *f* Je - sus

P-f. 13 *pp*

S. I *f* Je - sus Chri - stus schwebt am Kreu - ze! *f* Blu - tig sank sein

S. II *f* Chri - stus, Je - sus Chri - stus schwebt am Kreu - ze! *f* Blu - tig sank sein

A. I *f* Je - - - sus Chri - stus schwebt am Kreu - ze! *f* Blu - tig sank sein

A. II *f* Chri - stus, Je - sus Chri - stus schwebt am Kreu - ze! *f* Blu - tig sank sein

P-f. 16 *f*

S. I Haupt her_un - ter, *p* blu - tig in des *f* To - des Nacht, *pp* blu - tig in des

S. II Haupt her_un - ter, *p* blu - tig in des *f* To - des Nacht, *pp* blu - tig in des

A. I Haupt her_un - ter, *p* blu - tig in des *f* To - des Nacht, *pp* blu - tig in des

A. II Haupt her_un - ter, *p* blu - tig in des *f* To - des Nacht, *pp* blu - tig in des

P-f 20 *p* *f* *pp*

S. I To - des Nacht. *p* *ppp*

S. II To - des Nacht. *p* *ppp*

A. I To - des Nacht. *p* *ppp*

A. II To - des Nacht. *p* *ppp*

P-f 24 *p* *p* *mp* *ppp*

3. Coro

Andante

Coro

S. I

S. II

A. I

A. II

Pianoforte

Ob.

Viol.

Fg.

Cor.

Vc. Cb.

fp

fp

Ob. Viol.

fp

Fg.

espress. mp

S. I

S. II

A. I

A. II

P-f.

7

Quint.

Lie - bend nei - get er sein Ant - litz:

Lie - bend nei - get er sein Ant - litz:

Lie - bend nei - get er sein Ant - litz:

Lie - bend nei - get er sein Ant - litz:

Lie - bend nei - get er sein Ant - litz:

f *legato*

S. I du bist die - - - ses Soh - - - nes Mut - ter!

S. II du bist die - - - ses Soh - - - nes Mut - ter!

A. I du bist die - - - ses Soh - - - nes Mut - ter!

A. II du bist die - - - ses Soh - - - nes Mut - ter!

Viol. *f*

P-f. 13 Fg. Cor. *f*

Vc. Cb.

p

S. I Und du die - - - ser Mut - - - ter Sohn.

S. II Und du die - - - ser Mut - - - ter Sohn.

A. I Und du die - - - ser Mut - - - ter Sohn.

A. II Und du die - - - ser Mut - - - ter Sohn.

P-f. 17 *p* Quint. Fg. *p*

S. I Lie - - - bend nei - - - get er sein Ant - - litz:

S. II Lie - - - bend nei - - - get er sein Ant - - litz:

A. I Lie - - - bend nei - - - get er sein Ant - - - litz:

A. II Lie - - - bend nei - - - get er sein Ant - - litz:

P-f. 21 Quint.

S. I *f* legato du bist die - - - ses Soh - - - nes Mut - ter!

S. II *f* legato du bist die - - - ses Soh - - - nes Mut - ter!

A. I *f* legato du bist die - - - ses Soh - - - nes Mut - ter!

A. II *f* legato du bist die - - - ses Soh - - - nes Mut - ter!

P-f. 25 *f*

S. I. *p* Und du die - - - ser Mut - - ter Sohn.

S. II. *p* Und du die - - - ser Mut - - ter Sohn.

A. I. *p* Und du die - - - ser Mut - - ter Sohn.

A. II. *p* Und du die - - - ser Mut - - ter Sohn.

P.f. 29 *p* V. I.

S. I.

S. II.

A. I.

A. II.

P.f. 33 Ob. Vl. Fg. Cor. Vc. Cb. *p*

11. Terzetto e Coro

Andante sostenuto

Soprano I Solo
Soprano II Solo
Alto Solo

Daß der - einst wir, wenn im To - - - de
Daß der - einst wir, wenn im To - - - de
Daß der - einst wir, wenn im To - - - de

Andante sostenuto

S. I
S. II
Coro
A. I
A. II

Andante sostenuto

Pianoforte

Fl. Ob.
1 *fp*
Cor. Fg.
Quint. *p*

S. I. Solo
S. II Solo
A. Solo

wir ent - schla - fen, dann zu - sam - - - men dro - ben uns - re
wir ent - schla - - - fen, dann zu - sam - - - men dro - ben uns - re
wir ent - schla - - - fen, dann zu - sam - - - men dro - ben uns - re

P-f. 6 *pp*

S. I Solo
Brü - - - der sehn, daß wir, wenn wir ent-

S. II Solo
Brü - - - der sehn, daß wir, wenn wir ent-

A. Solo
Brü - - - der sehn, daß wir, wenn wir ent-

P-f. 11 *p*

S. I Solo
- schla - - - fen, un - - - ge - - - tren - - - net im Ge - rich - - - te

S. II Solo
- schla - - - fen, un - ge - - - tren - - - net im Ge - rich - - - te

A. Solo
- schla - fen, un - ge - tren - - net im Ge - rich - te

P-f. 15 *p* Ob.

S. I Solo
dro - - ben uns - - - re Brü - - - der sehn, un - ge - tren - - - net

S. II Solo
dro - - ben uns - - - re Brü - - - der sehn, un - ge - tren - - - net

A. Solo
dro - - ben uns - - - re Brü - - - der sehn, un - ge - tren - - - net

P-f. 19

Ob.

S. I Solo
im Ge - rich - - - te dro - ben uns - re Brü - - - der sehn,

S. II Solo
im Ge - rich - - - te dro - ben uns - re Brü - - - der sehn,

A. Solo
im Ge - rich - - - te dro - ben uns - re Brü - - - der sehn,

P-f. 24

VI.

p

S. I Solo *p* daß der - einst wir, wenn im To - de, wenn wir ent. *pp*

S. II Solo *p* daß der - einst wir, wenn im To - de wir ent. *pp*

A. Solo *p* daß der - einst wir, wenn im To - de wir ent. *pp*

S. I *pp* Daß der - einst wir, wenn im To - de wir ent. *ppp*

S. II *pp* Daß der - einst wir, wenn im To - de wir ent. *ppp*

A. I *pp* Daß der - einst wir, wenn im To - de wir ent. *ppp*

A. II *pp* Daß der - einst wir, wenn im To - de wir ent. *ppp*

Hbl. *pp*

P-f. 29 Quint. *pp*

S. I Solo
- schla-fen, dann zu - sam - men dro - ben uns-re Brü - der sehn, dann zu-

S. II Solo
- schla - fen, dann zu - sam - men dro-ben uns-re Brü - der sehn, dann zu-

A. Solo
- schla - fen, dann zu - sam - men dro-ben uns-re Brü - der sehn, dann zu-

S. I
- schla-fen, dann zu - sam - men dro-ben uns-re Brü - der sehn, dann zu-

S. II
- schla-fen, dann zu - sam - men dro-ben uns-re Brü - der sehn, dann zu-

A. I
- schla-fen, dann zu - sam - men dro-ben uns-re Brü - der sehn, dann zu-

A. II
- schla-fen, dann zu - sam - men dro-ben uns-re Brü - der sehn, dann zu-

P-f.
34

S. I Solo
_ sam - - men dro_ben uns_re Brü - - - der sehn, daß der_

S. II Solo
_ sam - - men dro_ben uns_re Brü - - - der sehn, daß der_

A. Solo
_ sam - - men dro_ben uns_re Brü - - - der sehn, daß der_

S. I
_ sam - - men dro_ben uns_re Brü - - - der sehn, daß der_einst wir,

S. II
_ sam - - men dro_ben uns_re Brü - - - der sehn, daß der_einst wir,

A. I
_ sam - - men dro_ben uns_re Brü - - - der sehn, daß der_einst wir,

A. II
_ sam - - men dro_ben uns_re Brü - - - der sehn, daß der_einst wir,

P.f.
40 *f* *p* *f* *fp* *fp*

S. I Solo
_ einst wir, wenn im To - de wir ent - schla - - - fen,

S. II Solo
_ einst wir, wenn im To - de wir ent - schla - - - fen,

A. Solo
_ einst wir, wenn im To - de wir ent - schla - - - fen,

S. I
wenn im To - de wir ent - schla - - - - fen, dann zu -

S. II
wenn im To - de wir ent - schla - - - - fen, dann zu -

A. I
wenn im To - de wir ent - schla - - - - fen, dann zu -

A. II
wenn im To - de wir ent - schla - - - - fen, dann zu -

P-f. 46
pp mf

S. I Solo

dann zu_sam-men dro-ben uns-re Brü-der se-hen,

S. II Solo

dann zu_sam-men dro-ben uns-re Brü-der se-hen,

A. Solo

dann zu_sam-men dro-ben uns-re Brü-der se-hen,

S. I

-sam-men dro-ben uns-re Brü-der sehn,

S. II

-sam-men dro-ben uns-re Brü-der sehn,

A. I

-sam-men dro-ben uns-re Brü-der sehn,

A. II

-sam-men dro-ben uns-re Brü-der sehn,

P-f. 51

S. I Solo

S. II Solo

A. Solo

daß der - - einst wir, wenn im



S. I

S. II

A. I

A. II

daß der - einst wir, wenn im To - de



P-f.

57

Ob. Fl.

Fg.

fp



S. I Solo *p* To - - - de *pp* wir ent - schla - fen, *f* dann zu -

S. II Solo *p* To - - - de *pp* wir ent - schla - fen, *f* dann zu -

A. Solo *p* To - - - de *pp* wir ent - schla - fen, *f* dann zu -

S. I *pp* wir ent - schla - fen, *mf* dann zu - sam - men,

S. II *pp* wir ent - schla - fen, *mf* dann zu - sam - men,

A. I *pp* wir ent - schla - fen, *mf* dann zu - sam - men,

A. II *pp* wir ent - schla - fen, *mf* dann zu - sam - men,

P.f. 61 *pp* *fz*

S. I Solo

più f. *f.* *sempre* *pp*

- sam-men dro - ben, dro - ben uns-re Brü - der, uns-re Brü - - - der

S. II Solo

più f. *f.* *sempre* *pp*

- sam-men dro - ben, dro - ben uns-re Brü - der, uns-re Brü - - - der

A. Solo

più f. *f.* *sempre* *pp*

- sam-men dro - ben, dro - ben uns-re Brü - - - - - der

S. I

f. *f.* *mp* *pp*

dann zu - sam-men dro - ben uns-re Brü - - - - - der

S. II

f. *f.* *mp* *pp*

dann zu - sam-men dro - ben uns-re Brü - - - - - der

A. I

f. *f.* *mp* *pp*

dann zu - sam-men dro - ben uns-re Brü - - - - - der

A. II

f. *f.* *mp* *pp*

dann zu - sam-men dro - ben uns-re Brü - - - - - der

P-f. 65

fz *fz* *pp*

S. I Solo
sehn, dann dro - ben uns-re Brü - - - der sehn.

S. II Solo
sehn, dann dro - ben uns-re Brü - - - der sehn.

A. Solo
sehn, dann dro - ben uns-re Brü - - - der sehn.

S. I
sehn. *pp* *dim.*

S. II
sehn. *pp* *dim.*

A. I
sehn. *pp* *dim.*

A. II
sehn. *pp* *dim.*

P.f.
70 *pp* *dim.*

Учебное издание

БУЛГАКОВА Светлана Николаевна

ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ

РУССКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Учебное пособие по дисциплине Хоровой класс для
студентов, обучающихся по специальности 071301

Народное художественное творчество

Главный редактор М. В. Лукина

Редактор В. А. Макарычева

Музыкальный редактор С. Ю. Бантуров

Слано вРИО 04.05.2005

Формат 60x84!/>»

Заказ № 832

Подписано к печати

Объем 18,7 у. п. л.

Тираж 500 экз.

Челябинская государственная академия культуры и искусств
454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а

Отпечатано в типографии ЧГАКИ. Ризограф

ISBN 5-94839-084-5