

40 22
А. ДАРГОМЫЖСКИЙ

**ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ
ВОКАЛЬНЫХ
АНСАМБЛЕЙ
и
ХОРОВ**

*Редакция,
вступительная статья
и примечания
М. С. ПЕКЕЛИС*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА

1950

ЛЕНИНГРАД

Государственная
Библиотека
СССР
им. В. И. Ленина

50-16455



ВОКАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ И ХОРЫ А. ДАРГОМЫЖСКОГО

Вступительная статья

Собранные в этом томе произведения с несомненностью свидетельствуют, что не только в области оперы и сольного романса, но и в искусстве вокального ансамбля и хора творчество Даргомыжского, обладая высокой художественной ценностью, представляет вместе с тем существенно новую ступень развития русской классической музыки.

В этом томе не случайно объединены вокальные ансамбли и хоры. Даргомыжский, раздвигая привычные рамки их толкования и расширяя традиционные жанровые грани, сближает хоровую музыку с вокальным ансамблем, придает хоровым произведениям камерный оттенок.

С конца XVIII столетия в русской камерной вокальной музыке утвердился сольный романс-песня как господствующий вид творчества. Развитие индивидуальной лирики, стремление к выражению интимных чувств, к раскрытию душевных переживаний человеческой личности было исторически закономерным и прогрессивным фактом. Трогательные, наивные и искренние в своем сентиментализме песни Дубянского и Козловского стоят как бы в преддверьи расцвета сольной лирики начала XIX столетия. Первые десятилетия прошлого века — время интенсивного развития дворянского сентиментального романса. Мечтательная лирика, преимущественно элегического свойства, наполняет произведения Н. А. Титова, Н. С. Титова, Алябьева, Яковлева и многих других композиторов того времени. В музыкальном обиходе столичного салона, дворянской усадьбы мы встречаем изредка и вокальные ансамбли, почти исключительно дуэты. Однако качественного отличия от сольного романса в этих ансамблях нет. Они представляют собой в сущности обработку романса на два (совсем редко — на три) голоса. Вокальные партии ансамбля не противопоставляются, а дополняют друг друга, сливаются в едином лирическом чувстве¹.

В 30—40-х годах с ростом жанра демократического бытового романса-песни вокальный ансамбль получает более широкое применение. Здесь уже нет такого решительного преобладания дуэта: со-

вместное пение становится более разнообразным, наряду с дуэтами распространяются вокальные трио и квартеты. Отчасти это объясняется тем, что вокальный ансамбль перестает быть формой только интимного, домашнего музицирования, а приобретает и камерно-концертный характер. Дуэты, трио, квартеты исполняют и в театрах, в дивертисментах, после спектакля и в разнообразных концертах; ансамблевое пение широко культивируется и цыганами. В значительном большинстве эти ансамбли не вносят еще ничего существенно нового в трактовку жанра. Разве только усиливается общая звучность произведения да возникает известное тембровое разнообразие благодаря использованию различных голосов. Сохраняет свое значение обычай переложения сольных романсов для ансамблевого пения. Так, Варламов приспособляет многие свои сольные песни и романсы для дуэта, трио и квартета, разложив гармонию аккомпанемента между различными вокальными голосами. В ансамблях очень часто голоса движутся параллельными линиями, в терцию, в сексту и т. д. И у Даргомыжского мы встречаем подобные ансамбли: его две цыганские песни «Ненаглядная ты» и «Если встречу с тобой», характерная элегия «Минувших дней очарованья» или дуэт «Камень тяжелый на сердце лежит». Значительно реже применяется имитационно-полифоническое сочетание голосов, но и оно обычно вытекает не из какого-нибудь ансамблево-выразительного замысла, а является средством, разнообразяющим сцепление, связь голосов. Такого рода полифонию мы встречаем у Даргомыжского в дуэте «Счастлив, кто от хлада лет» и в той же элегии «Минувших дней очарованья».

Однако, наряду с подобными ансамблями, возникают вокальные ансамбли и другого рода, отличающиеся от сольного романса своеобразным замыслом, который обычно обусловливается особенностями и средствами жанра. Почвой, на которой возникает и произрастает этот вид творчества, является камерное, домашнее музицирование дворянско-разночинной интеллигенции, проникнутой передовыми реалистическими художественными идеями. Даргомыжский стал инициатором этого вида искусства, и не случайно вокруг него сгруппировались любители музыки различного ро-

¹ Чайковский чутко воспроизвел особенности этих ранних вокальных ансамблей в «Евгении Онегине» и «Пиковой даме» в дуэтах «Слышали ль вы» и «Уж вечер».

да и звания, тянувшиеся к общественно-значительному творчеству композитора.

В отличие от дуэтов, трио, квартетов, по существу тождественных сольному лирическому романсу, Даргомыжский стремится к созданию таких ансамблей, которые основываются на контрастном, конфликтном, драматическом содержании. Наличие двух или более партий в ансамбле дает повод к внутреннему столкновению образов, действующих лиц. Замысел такого рода ансамблей может быть очень различным: от сочетания контрастных (но не конфликтных) лирических образов, разно переживающих и осмысливающих свои чувства, до драматического столкновения резко противостоящих друг другу характеров.

Эти искания Даргомыжского в сфере вокального ансамбля — неотъемлемая часть творческого направления композитора в целом. Они продиктованы общим его стремлением к драматически-конфликтному содержанию, к психологической углубленности музыки.

Новое толкование вокального ансамбля естественно не могло не сказаться и на музыкальной стилистике, на формально-выразительных особенностях: в ансамблях Даргомыжского существенно отличается и интонационная трактовка слова, и мелодическое соотношение вокальных партий, и приемы развития, форма целого.

Уже в самых ранних дуэтах Даргомыжского, даже носящих традиционно лирический характер, появляются эти новые черты. Дуэт «Дева и роза» представляет собой образец классической элегии с образами деви, оплакивающей умершего юношу, певшего «как Филомела», и утешающей девиу розы. Песенно-интонационный строй дуэта проникнут теплотой и правдивостью выражения чувств, он тесно связан с поэтическим словом, выпукло его обрисовывает. Однако существенно то, что дуэт построен как драматический диалог. Первая часть его выражает скорбь опечаленной деви (ля-минор), вторая заключает ответные утешения розы (ля-мажор) и третья, основанная на музыке первой части (реприза), дает своеобразное и вместе с тем художественно убедительное сочетание реплик деви и розы (снова ля-минор). Вместо сентиментальной однотонности салонного дуэта Даргомыжский создает динамичное произведение, основанное на драматическом столкновении чувств. Безутешность деви словно возрастает от примиряющих слов цветка. Даргомыжский в третьей части дает в одиновременности, в совместном пении текст первой и второй строфы, он вплетает в элегическую мелодию печальнейшей деви утешающие интонации розы и таким образом драматически завершает произведение. Из диалога словно органически вырастает дуэт в собственном смысле этого слова, как совместное излияние волнующих чувств с различными психологическими доминантами: скорбью и утешением.

О том, что Даргомыжский уже в ранние годы искал в вокальном ансамбле специфических выразительных возможностей, качественно отличающих этот жанр от сольного романса, подтверждает и такая лирическая пьеса, как «Ты и Вы». В 40-х годах композитор опубликовал ее в двух видах: как сольный романс и «для двух голосов». Однако при их рассмотрении ясно, что дуэт не является

только звуковым, тембровым обогащением сольного варианта, простым расцвечиванием основной мелодии нижнего голоса интонационными арабесками верхнего голоса. В дуэте осуществлен новый художественный замысел, который является именно ансамблевым. Тонкая лирическая тема пушкинского стихотворения раскрывается здесь как бы в столкновении и двух различных эмоционально-психологических аспектов: нижний (основной) голос дуэта исполнен лирической сосредоточенности. Для него характерны самоуглубленность внутреннего созерцания, отсутствие острых порывов. Его мелодия льется широко и напевно. Верхний голос вносит в этот сосредоточенный лиризм внешнее возбуждение и взволнованность. Замкнутому характеру как бы противостоит порывистый и экзальтированный. Верхний голос построен на отдельных фразах-возгласах, прерывающихся паузами. Более высокое (тесситурно) расположение второй партии соответствует ее психологической характеристике. Экзальтированность интонаций-возгласов особенно ярко сказывается в конце дуэта: «Я говорю ей: как вы милы!» и заключающее повторение реплики: «Как тебя люблю!»



Так, даже в лирический дуэт вносятся черты драматической контрастности, основанной на сопереживании лирических чувств двумя различными характерами.

Когда же поэтическая тема дает непосредственный повод к драматизации (а композитор все более тяготеет именно к таким сюжетам), Даргомыжский все шире развивает новые ансамблевые принципы. Среди ранних его произведений такого рода — интересный пушкинский дуэт «Рыцари».

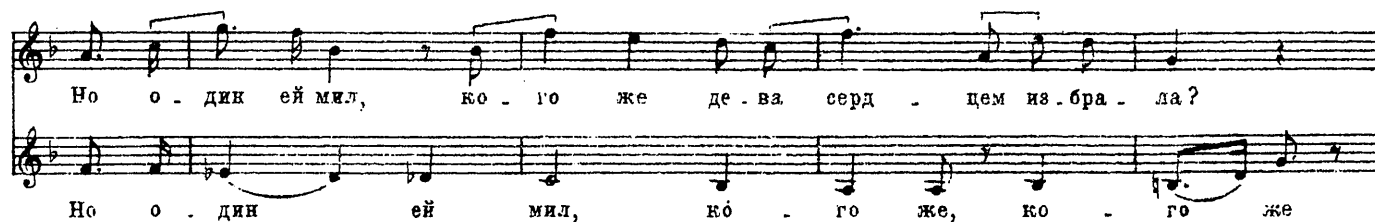
«Рыцари» — жанрово сложившаяся любовная песня, серенада, обращенная к «прекрасной даме». Она выдержана в традиционной форме танцевальной песни-болеро. Серенаду поют двое рыцарей. Горячность и благородство чувств, решительность признания, смелость, гордость и вместе лирическая мягкость — все это черты, отличающие обоих юношей. Их сердца бьются в унисон, и большая часть дуэта основана на интонационном параллелизме голосов.

Однако и свои сольные серенады Даргомыжский толкует не как обычные песни-признания. То он развертывает на их основе живые образные картины свидания («Ночной зефир»), то, опираясь на конфликтность эмоционального содержания (любовь — ревность — подозрительность), драматизирует их лирическую выразительность («Я здесь, Инезилья»). «Романс» Пушкина, послуживший текстом для «Рыцарей», дает для такой драматизации серьезное основание. Оно заключено в словах стихотворения: «...Но один ей мил, кого же дева сердцем избрала?» Роковую ситуацию отважные юноши пытаются разрешить прямым вопросом: «Кто, реши, любим тобою?»

Создавая дуэт, Даргомыжский раскрывает заключенный в пушкинском тексте драматический конфликт, ярко очерчивает два разных характера.

В лирико-повествовательных моментах дуэта голоса движутся в основном в терцию или сексту, но, когда действие приобретает драматический, конфликтный поворот, вокальные партии эмансипируются. В каждой возникает свой мелодический образ, свой интонационный строй. Даргомыжский-драматург с ясностью видит, слышит обоих рыцарей, их различное отношение к сложившейся ситуации «...Но один ей мил!» Если один из рыцарей — счастливый соперник, то другой — неудачник. В пушкинском тексте нет еще решения вопроса: «...кого же дева сердцем избрала?» Но в музыкальных характеристиках рыцарей Даргомыжский уже ясно показывает, кто

из них себя чувствует победителем, а кто — побежденным. Предпочтение явно отдано первому рыцарю (тенору). С какой психологической тонкостью и как различно интонирует в одном из драматических эпизодов Даргомыжский слова: «Но один ей мил, кого же дева сердцем избрала?» в обеих партиях! Первый голос взволнованно и радостно подвижен, пронизан романтически-взлетными интонациями-возгласами. Исполненной надежд взволнованности первого противостоит мрачная сосредоточенность второго: ползучее движение баса вниз с хроматизмами и угрожающим жестом-концовкой (повторение слов «кого же»):



Во втором драматическом эпизоде дуэта (обращение рыцарей: «Кто, реши, любим тобою?») развитие приобретает прямо-таки черты сценической иллюзорности. С какой нетерпеливостью, возбужденностью юноши вопрошают деву! Голоса их не только ярко индивидуализируются, но и освобождаются от согласованного, совместного движения. Экзальтированный, уверенный в своей победе тенор вырывается вперед и в высокой тесситуре произносит: «Кто, реши...» Бас повторяет угрюмо за ним эти же слова и лишь заключение фразы: «любим тобою» произносит вместе с первым голосом. Кульминационность и почти сценическую осязательность этого эпизода Даргомыжский подчеркивает переключением из песенного в речитативный план. Не разрушая единого ритмического потока, он вместе с тем изменяет общую фактуру аккомпанемента, усиливает декламационную речитативность вокальных партий, поддерживая их лаконичными решительными ударами аккордов.

Опыты создания драматического вокального ансамбля Даргомыжский продолжал и в последующие годы. Сохраняя значение самостоятельного камерного рода творчества, значительно раздвинувшего привычные рамки вокального ансамбля, эти пьесы были для композитора и лабораторией в его исканиях драматически правдивых форм оперного ансамбля и хора. Поэтому он почти совсем не повторяется в этих своих сочинениях: каждое из них представляет собой новое решение драматического ансамбля.

Большой интерес в этом аспекте представляют два произведения, предшествовавшие работе над «Русалкой» и написанные одновременно в Париже в конце 1844 — в начале 1845 года: дуэт «Девы красавицы» и трио «Скажи, что так задумчив ты».

«Девы красавицы» являются, в сущности, хороводно-игровой сценой, а не песней в собственном смысле слова. Это делается особенно ясным при сравнении дуэта Даргомыжского с хором девушек на те же слова из «Евгения Онегина» Чайковского. У последнего это действительно жанрово-лирическая песня, в которой широко льющаяся мелодия окутывает единым эмоциональным тоном, общим настроением весь пушкинский текст. У

Даргомыжского же «Девы красавицы» производят впечатление, по своему масштабу, по характеру музыки, не дуэта, а двухголосного хорового ансамбля с эпизодическими (по ходу действия) соло. Композитор словно инсценирует песню, изображает на ее основе хороводную игру. Он рассчитывает пушкинский текст на две части (не разрушая вместе с тем цельности всей пьесы). Первая из них как бы до-и-г-р-о-в-я — обращение к девушкам:

Девы красавицы,
Душеньки, подруженьки,
Разыграйтесь, девицы,
Разгуляйтесь, милые!
Затяните песенку,
Песенку заветную,
Заманите молодца
К хороводу нашему.

Вторая часть — инсценированно-игровой ответ девушек: непосредственная хороводная сцена:

Как заманим молодца,
Как завидим издали,
Разбежимся, милые,
Закидаем вишеньем,
Вишеньем, малиною,
Красною смородиной.
Не ходи подслушивать
Песенки заветные,
Не ходи подсматривать
Игры наши девицы.

Многokrатно повторяя в различных комбинациях текст последних восьми пушкинских строк, Даргомыжский развертывает картину живой, темпераментной девичьей игры. Музыкальными средствами он рисует разнообразные моменты хороводного действия: девушки и разбегаются, и забрасывают вишеньем, малиною, и перекликаются, и пугают молодца (предпоследняя страница дуэта: «не ходи» — *F*, «подслушивать» — *P*), и ауются (пятый-шестой такты от конца). Быстрой сменой различных эпизодов, пестротой, оживленностью действия, может быть, объясняется своеобразная музыкальная структура дуэта, в котором преобладают двухтактные построения.

В драматизированной второй части произведения замечательно переданы характерные интонации народно-речевых возгласов (пугание, ауканье) и образная жестикаляция (разбегающиеся девушки, требовательный жест: «Не ходи...»)¹. Весь дуэт отмечен и характерными для игры-действия быстрыми, неожиданными сменами настроений—бодрого и грустно-лирического².

Так Даргомыжский превращает дуэтную песню в сложное и гибко-подвижное драматическое действо с конкретными характеристиками отдельных его моментов.

Драматический замысел, но иного содержания, лежит и в основе трио Даргомыжского: «Скажи, что так задумчив ты». Оно представляет собой (соответственно стихотворению Жуковского) как бы «диалог» между тоскующим, мечтательно-экзальтиро-

ванным романтическим юношей и утешающими его друзьями. С мастерством подлинного драматурга Даргомыжский ярко очерчивает в этом трио характеры действующих лиц. Особенно индивидуально и выпукло обрисован центральный образ. Интересно, что трио это по своему содержанию и образным характеристикам очень близко к диалогу Томского и Германа из первой картины «Пиковой дамы» Чайковского. Как и в трио Даргомыжского, у Чайковского, друг (Томский) утешает безнадежно влюбленного героя. И там, и здесь трезвый голос утешителей пытается внушить поглощенному своим чувством юноше, что «несбыточного нет», но отчаявшийся влюбленный убежден, что его идеал недостижим и что он может быть верен только этому чувству. Даже в тексте трио и в либретто Чайковского имеются сходные моменты:

«Пиковая дама», действие 1-е, первая картина

Граф Томский

Скажи мне, Герман, что с тобой?

...
Ты стал другой
Какой-то, чем-то недоволен...

...
Ты весел был, по крайней мере!
Теперь стал мрачен, молчалив...

...
А если так, скорей за дело!
Узнаем кто она, а там
Ей предложение сделай смело,
И дело по рукам!

Герман

О нет, увы, она знатна
И мне принадлежать не может.
Вот что меня мутит и гложет.

Томский

Найдем другую! не одна
На свете...

Герман

Ты меня не знаешь!
Нет, Томский, ты не понимаешь!

Трио «Скажи, что так задумчив ты?»

Скажи, что так задумчив ты?
Всё весело вокруг; в глазах твоих
Печали след, ты, верно, плакал друг?

...
К тебе ласкаются друзья,
Их ласки не дичись;
И что бы ни утратил ты.
Утратой поделись!

...
Увы! напрасные слова!
Найдешь — сказать легко!
Мне до нее, как до звезды
Небесной далеко!

...
Не унывай же, ободрись;
Ещё ты в цвете лет;
Ищи—найдешь; отважным, друг,
Несбыточного нет!

...
Где вам, счастливым, то понять,
Что понял я тоской!

Общее, однако, не только в тождественности ситуаций, в близости текстов, но—главное—в значительном сходстве музыкально-психологических характеристик. Это относится к основным героям обоих произведений: тенору из трио и Герману. Они

оба исключительно сосредоточены в своем чувстве, переживают душевное смятение, порывисто-страстные, возбужденно-взволнованные в выражении своих чувств. И у Даргомыжского (в центральных эпизодах), и у Чайковского воплощается это родственными музыкальными средствами: извилисто-стремительными порывистыми мелодиями, как правило, начинающимися с высокого звука³:

¹ Здесь вспоминается меткое замечание Асафьева о том, что «Даргомыжский исключительный наблюдатель и мастер переводить зримое в слуховое».

² Масштаб этой картины-сцены и вызвал, повидимому, к жизни авторскую оркестровую редакцию дуэта (см. примечания).

³ В возбужденно-взволнованной партии тенора из трио Даргомыжского есть несомненная близость и с интонационным строем Ленского в «Евгении Онегине».

Даргомыжский

Где вам, оча - стливцам, то по - нять. Что по - ниял я то - ской

Agitato

Мне до не - ё, как до зве - зды не - бе - сной да - ле - ко

Чайковский

Я и ме - ни е - ё не зна - ю и не хо - чу уз - нать, зем - ным на - зва - нием не же - ла - я

Ты ме - ня не зна - ешь! Нет, мне е - ё не ра - злю - бить! Ах, Том - ский! Ты не по - ни - ма - ешь!

Близость трио Даргомыжского к «Пиковой даме» лишь подчеркивает образно-драматический характер ансамбля «Скажи, что так задумчив ты?». Даргомыжский создает в нем живую, правдивую сцену с выпукло и цельно очерченным характером главного героя. «Диалог» ведется подвижно и гибко то на чередовании реплик юноши и его друзей, то на их совместном пении. На протяжении всего произведения образы диалогизирующих, их мелодико-интонационный строй ярко противопоставлены друг другу.

Трио Даргомыжского, являясь интересным, новым по типу, образцом камерного драматического ансамбля, вместе с тем было одним из замечательных этюдов к реалистическим оперным ансамблям, которые с таким мастерством развернул композитор позднее в своей «Русалке».

* * *

Даргомыжский не только в своих оригинальных произведениях стремится создать новый тип вокального камерного ансамбля. Те же тенденции сказываются и в его переложениях чужих романсов и песен на два или три голоса.

Произведения, к которым обращался Даргомыжский для своих ансамблевых аранжировок, очень разнообразны по жанровым и стилистическим признакам: здесь цыганские песни «Ванька-Танька» и «Ой, вы, уланы!», трогательно-сентиментальный романс Титова «Прости!», жизнерадостная, антологическая «Роза» Яковлева, типичная ранне-романтическая немецкая Lied Вейрауха «Nach Osteln» («К востоку»), вальс Штрауса. При всем многообразии оригиналов, в каждом из этих переложений мы ощущаем ясную творческую волю Даргомыжского, творческий замысел, сообщающий произведению свой, индивидуальный характер.

Даргомыжский внимательно и бережно подходил к авторскому тексту перекладываемого произведения, сохраняя его общий стилистический облик. Это легко установить, сравнив переложения с оригиналами (см. приложения в конце тома). Однако ни одна из песен не осталась вместе с тем без тех или иных коррективов Даргомыжского. Изменения

в музыке, — более или менее значительные, — всегда обращены на пользу оригиналу: не нарушая стилистической цельности произведения, эти перемены освобождают его от излишеств, преувеличений, однообразия, неточности выражения, а иногда едва заметным новым штрихом обогащают его выразительность. Так, перекладывая романс Титова «Прости!», Даргомыжский смягчает сентиментальные преувеличения, свойственные эпохе, породившей произведение (снимает подчеркнутые слабые окончания, группето, характерный печальный возглас в мелодии), уточняет метро-ритмическую структуру, оживляет гармоническую ткань, частично переделывает фортепианное сопровождение и, наконец, пишет на материале начала романса фортепианное вступление (вовсе отсутствующее у автора); в соответствующем развитии это вступление становится и заключением дуэта, заменив несколько безличную постлюдию Титова.

Столь же характерные коррективы Даргомыжский вносит в музыку романса Яковлева «Роза». Интонационной и ритмической стороне его Даргомыжский придает большую стилистическую цельность, простоту и пластичность. Вместо прихотливого движения с использованием триолей и тридцать вторых (у Яковлева) он сообщает течению музыки плавность и естественность, снимает черты изысканности и некоторой вычурности. Освобождая вокальную партию от обозначений Яковлева *staccato* и *portamento*, Даргомыжский усиливает напевность и пластичность мелодии романса. В «Розе» Даргомыжский вносит также тонкие стилистические изменения и в фортепианное сопровождение — гармонически и фактурно.

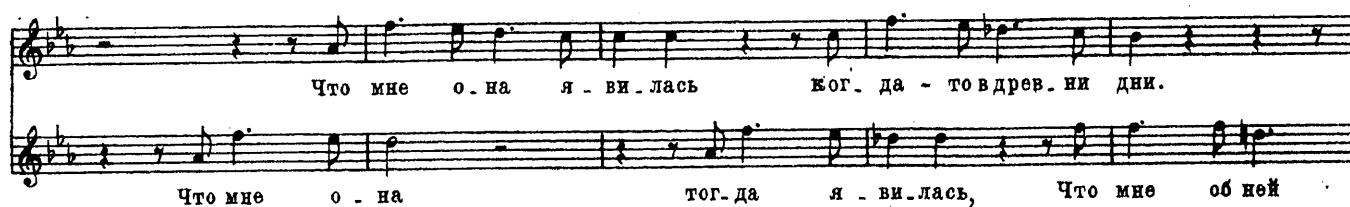
В песне Вейрауха «К востоку» Даргомыжский менее заметно касается авторского текста, но даже небольшие отклонения существенно улучшают песню, не нарушая ее стилистики в целом. Даргомыжский ослабляет однотонность мелодии, изменяя интонационно затакт каждого построения, разнообразя мелодический каданс второго и третьего периодов. Он ретуширует гармонии, освежая их (см., напр., в четвертом такте от конца куплета).

Вносимые Даргомыжским коррективы в музыку перекладываемых романсов вызываются, однако, не

только стремлением улучшить, уточнить выразительные качества произведения. Большая их часть обусловлена новым широким замыслом, который привносит Даргомыжский в ансамблевый вариант пьесы. То Даргомыжский, пользуясь заложенными в песне выразительными возможностями, развивая их, создает совсем новую по характеру пьесу, то он раздвигает рамки небольшого, непритязательного романса и таким образом возникает более широкое по масштабам произведение. И всюду Даргомыжского привлекает развитие, обострение характерных образов, насыщение их драматическими элементами.

Интересно в этом отношении трио «К востоку, всё к востоку». Из простенькой куплетной песни Вейрауха Даргомыжский, основываясь на двух строфах стихотворения Жуковского, создает единое развивающееся целое, представляющее несравненно более широкий и значительный замысел. Первый куплет в основном воспроизводит музыку Вейрауха,

но уже имитационное развитие мелодии в двух верхних голосах углубляет ее задумчиво-мечтательный характер. Фортепианной интерлюдией, связывающей первый куплет со вторым, композитор придает печальный, скорбный оттенок. Достигает этого Даргомыжский тонким полифоническим развитием фортепианного вступления Вейрауха. Интерлюдия представляет как бы связующее звено в развитии от первого ко второму куплету. Второй куплет начинается с несколько сумрачного интонирования мелодии в басу (в первом куплете бас мелодической роли вовсе не играл). Тему басового голоса имитационно подхватывают меццо-сопрано и тенор, все вокальное трио оживляется мелодико-интонационным движением. В верхних двух голосах появляется новый контрапунктирующий мелодический фрагмент, открывающийся взволнованным возгласом (скачок на сексту вверх). Драматический характер его Даргомыжский подчеркивает интонационным развитием и имитационным проведением:

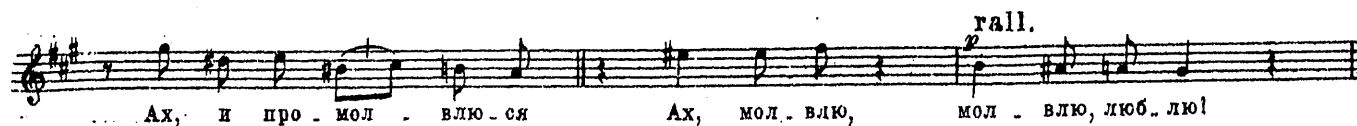


Примечательно, что этот мелодически выразительный контрапункт, рождающийся по ходу лирико-драматического развития, вырос из мелоса песни Вейрауха (см. в приложении четвертый такт от конца песни):



Музыка второго куплета, продолжающая линию развития первого, вместе с ним образует произведение широкого охвата и замыкается отсутствующей у Вейрауха вокальной кодой и драматизированной фортепианной постлюдией.

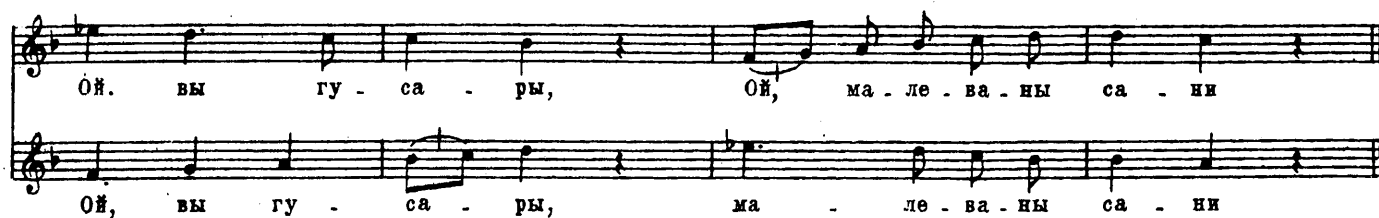
Романс М. Яковлева «Роза» получает в переложении Даргомыжского иную форму драматизации. Встреча и разговор с пастушкой (вторая строфа текста Дельвига) дает повод композитору как бы внести элементы инсценировки. Куплетный романс Даргомыжский преобразует в трехчастное произведение. Средняя развитая часть и соответствует разговору с «красавицей девицей». Перенеся мелодию романса в тональность доминанты (E-dur)¹, Даргомыжский чрезвычайно образно представляет в сплестении голосов диалог влюбленных. Если во всем дуэте соотношение партий отличается значительной самостоятельностью мелодических линий, то в средней части Даргомыжский, переводя основную мелодию из одного голоса в другой, создает к ней чрезвычайно живые и образно-характерные контрапунктирующие реплики, как например:



Популярную цыганскую песню «Ой вы, уланы» Даргомыжский переосмысливает как остро характеристическую, скерцозную пьесу. Он совсем передолевает фортепианное сопровождение, облегчает его, придает ему прозрачный, стаккатный характер. Даргомыжский полифонически развивает песню; наряду с имитационностью он вводит легкий

гаммообразный контрапункт в противоположном движении, соединяет сходящиеся и расходящиеся линии ее мелодических отрезков (элементы двойного контрапункта):

¹ Всю пьесу Даргомыжский перетранспонировал на полтона выше — из As-dur в A-dur.



Двухголосная обработка пародийной пьесы «Безумно жаждать твоей встречи» усиливает ее сатирико-комический смысл. Поместив в подзаголовке имя Иоганна Штрауса (чего в пьесе К. П...кой, которую, повидимому, аранжировал Даргомыжский, не было), композитор подчеркнул связь этого романса с прославленным «королем вальса» и модой на Штрауса, которая царила в петербургском светском обществе 50—60-х годов XIX века. Переложение пьесы для двух голосов обострило комизм романса-пародии — сочетающегося в нем страстного признания с легким салонным вальсом: голоса словно догоняют друг друга, стремясь наперебой излить поток наполняющих их чувств.

Все эти примеры свидетельствуют, что ансамблевые обработки Даргомыжского не являются простым переложением романсов для большего количества голосов. В основу каждой аранжировки Даргомыжского положен свой оригинальный ансамблевый замысел, придающий пьесе совсем новое выразительное значение. Причем в характере замысла композитор исходит из индивидуальных особенностей данной пьесы. Поэтому приемы ансамблевых переложений Даргомыжского свободны от каких бы то ни было общих штампов. Каждый романс обработан по-своему. Переосмысливая сольную пьесу, Даргомыжский использует ее «внутренние возможности», нередко, как это было показано выше, развивает заключающиеся в ней мелодико-intonационные элементы. В обработках Даргомыжского, как и в его оригинальных ансамблях, преобладает интерес к драматическим образам, к живой, конкретной характеристичности, к сценически осязаемым положениям.

* * *

В области хоровой музыки (если не считать оперных хоров) Даргомыжским написаны только так называемые «Петербургские серенады». Уже само название этих хоров свидетельствует об их бытовом происхождении. Общеизвестно, как исторически глубоки корни русского хорового пения, как велика роль так называемого «артельного» пения в народном быту. С начала XIX века в столичной среде развиваются новые формы хорового музицирования. Светские любители музыки часто устраивают летней порой праздники на открытом воздухе, на воде, во время которых исполняются хоровые пьесы, а также нередко и духовая музыка (о подобном празднике рассказывает и Глинка в своих «Записках»). Такие «серенады» были очень популярны еще в 40-х годах. Излюбленным местом для них были дачные места на Черной речке под Петербургом. В «Северной пчеле» 1845 года (№ 173 от 2 августа) напечатана следующая заметка: «Нам сообщили известие, что в пятницу, 3-го августа, вечером, общество дилетантов, принадлежащее к луч-

шему петербургскому кругу, намеревается дать серенаду в честь одного из светил нашего дамского горизонта». Популярность таких музыкальных развлечений у окрестного населения была, видимо, очень велика; нередко серенады эти приобретают даже предпринимательский характер. Так, в августе 1848 года газета публикует сообщения о платных серенадах: «Серенады, устроенные на пышно-убранных лодках, украшенных отличными разноцветными фонарями, при звуках музыки, будут совершаться каждые среду и воскресенье с 18-го августа, если погода благоприятствует. Музыка начнется в шесть часов, а отъезд в семь часов, от Черной Речки, по Невке, мимо Елагина, Каменного и Крестовского Островов, и обратно к 10-ти часам на Черную Речку»¹.

Однако хоровое пение нового типа культивировалось не только при устройстве такого рода серенад на открытом воздухе. Оно все более проникало и в домашнюю обстановку. Это уже не было просто развлекающее совместное пение. Хоровое исполнение проникается более значительными, самостоятельно художественными задачами. Веселая, шуточная, заздравная эпикурейская песня отодвигается на задний план. Ее место занимает серьезная лирика, живописно-картинная, иногда с философическим оттенком. Интересно, что сохраняющийся жанр застольной песни в этих условиях нередко приобретает большую художественную значительность (напр., «Что смолкнул веселья глас» и «Пью за здравие Мери» Даргомыжского).

Несомненно пионером домашней хоровой музыки этого типа был Даргомыжский. Новизна этого вида искусства ясно сознавалась еще в те времена, когда впервые появились в печати «Петербургские серенады». В 1850 году Даргомыжский издал первые девять пьес этого цикла, и газета откликнулась на появление «Петербургских серенад» весьма сочувственной заметкой, которая заканчивалась следующей фразой: «Можно сказать, что А. С. Даргомыжский создал новый род (подчеркнуто в статье. — М. П.) музыки, и первая попытка его в этом роде более нежели удачная».

Действительно, «Петербургские серенады» утверждают новый жанр хорового творчества. По своему характеру это, в сущности, переходная форма от вокального камерного ансамбля к хору, как таковому. Хоровому исполнению Даргомыжский придает более тонкую, детализированную камерную выразительность, что подчеркивается еще «акапельностью» серенад. Да и исполняться они могут как хором, так и ансамблем сольных голосов.

Содержание этих камерно-хоровых пьес Даргомыжского отличается большим разнообразием. Здесь и застольные и чисто лирические, и комиче-

¹ «Северная пчела», 1848, 18 августа, № 184. — Петербургские городские известия, стр. 733.

ски-характеристические произведения. Одни из них являлись серенадами в самом непосредственном смысле и предназначались, повидимому, для исполнения на открытом воздухе («Из страны, страны далекой», «В полночь леший»). Другие — и их большая часть — требуют обстановки более сосредоточенной, близки по типу сольной лирике Даргомыжского. Композитор явно стремится придать своим «серенадам» значительный художественный смысл. Он тонко «инструментует» их ансамблевое звучание, отдельные голосовые партии; нередко широко развивает тематический материал, применяя многообразие имитационных «сцеплений» голосов. По мере развития этого жанра Даргомыжский насыщает его все более серьезным, полновесным содержанием. Среди последних «серенад» выделяется широко развитая «вокально-симфоническая» картина «Буря мглой небо кроет» и острая социально-сатирическая хоровая песня «Говорят, есть страна», предвосхищающая тему «Червяка» Курочкина.

Даргомыжский ясно сознавал, что, сочиняя «серенады», он опирается на бытовые, популярные формы музицирования. Вскоре после выхода в свет первой серии «Петербургских серенад» Даргомыжский писал своему другу-музыканту: «В последнее время я ввел здесь хоровое пение без аккомпанемента. Это очень нас забавляет. Начни я с серьезной музыки (т. е. не с бытовых форм музыки.—М. П.), мне бы показали кукиш, а я начал с пустяков и пошло, как по маслу»¹.

В «Петербургских серенадах» Даргомыжский создал новый тип камерно-хорового искусства. Однако коренился этот тип, несомненно, в старорусских и демократических песенных традициях. Самый облик «серенад» — трехголосных пьес без аккомпанемента — приводит на память нам канты, распространившиеся в Москве еще в конце XVII столетия и сложившиеся, как своеобразно-национальная форма русской музыкальной вокально-ансамблевой лирики. Глубокая национальная органичность кантов обнаружилась в послепетровскую эпоху, когда они были оттиснуты с поверхности русской музыкальной культуры, но продолжали широко бытовать в городской демократической среде до XIX столетия. Облик кантов приобретали и популярные народные песни, распевавшиеся в 3-голосной гармонизации. Родственны кантам многочисленные застольные, студенческие, патриотические песни. Значительность кантовой традиции сказалась и в ее оплодотворяющей роли для русской музыки классического периода. Не случайно гениальный Глинка, чутко воспринявший в своем творчестве все существенные стороны русского народного, демократического искусства, запечатлел с такой силой связь с кантовой традицией в своем хоре «Славься»². А Иван Рупин, публикуя в 30-х годах свои обработки русских народных песен, печатал одновременно изложение песен для одного голоса с фортепиано и для трех голосов а capella.

Близость к кантам «Петербургские серенады» обнаруживают в несложной мелодической и гармонической фактуре, в преобладании простой, преимущественно куплетной формы. Несмотря на интерес-

ные имитационно-полифонические черты в таких «серенадах», как «Где наша роза?», «Прекрасный день, счастливый день» и др., в целом в «Петербургских серенадах» господствует гомофонное, аккордовое изложение. Басовый голос, как правило, служит гармонической опорой (хотя отличается и интонационной подвижностью), а верхние голоса объединяются в общем мелодическом движении. Связь с кантами ощущается и в использовании характерной для торжественных, приветственных кантов фанфарной мелодики (см., например, «Что смолкнул веселия глас»). Популярность кантообразных переложений народных песен несомненно обусловила народный колорит первой «серенады» («Из страны, страны далекой»), позволивший впоследствии Даргомыжскому перенести музыку этой пьесы в оперу «Русалка» с новыми народными словами: «Ах ты, поле мое поле» в качестве крестьянского хора (первое действие).

«Петербургские серенады» — не повторение, а развитие кантовой хоровой традиции в новых исторических условиях. Ансамблевое музицирование в кружке Даргомыжского и других подобных художественно-прогрессивных содружествах требовало от произведений более широкого круга идей, большей психологической углубленности, большей музыкальной значительности. Начавший с «пустяков», Даргомыжский создает в дальнейшем такие тонкие образцы лирики, как «Где наша роза?» «Приди ко мне», «Пью за здоровье Мери», «Прекрасный день». В разнообразной градации лирических оттенков композитор по-новому использует возможности вокального ансамбля, как всегда опираясь на интонационное содержание поэтического слова. В этом ряду выделяется своей психологической углубленностью «На севере диком». Эта «серенада» примыкает к другим лермонтовским пьесам Даргомыжского («Ночевала тучка», «И скучно и грустно» и т. д.). Останавливает на себе внимание суровая балладная песня «Ворон к ворону летит». Все в этой «серенаде» — диатоничность, аккордовая собранность, динамические контрасты, — служит выражению ее сурового колорита. Интересна баркаролла «По волнам спокойным», в которой композитор тонко использует эффект хоровой «инструментовки» для передачи звуко-пространственного впечатления — дважды прокатывающегося сверху вниз по всем трем голосам эхо: «едем... едем... едем»:



Выделяются среди «Петербургских серенад» по своим масштабам две пьесы: «Что смолкнул веселия глас» и «Буря мглой небо кроет». Это большие лирико-драматические композиции. В первой из них Даргомыжский раскрывает внутреннюю значительность пушкинской «Вакхической песни».

¹ А. С. Даргомыжский. Автобиография, письма, воспоминания современников. П., 1922, стр. 33.

² См. об этом подробнее — Б. В. Асафьев. «Музыкальная форма как процесс», ч. II, «Интонация», Музгиз, 1947, стр. 80—81.

«Он ярко подчеркивает заключительную фразу стихотворения — «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» — торжествующей фанфарностью всех голосов, однако помещает этот многозначительный возглас не в конце композиции, а в середине ее, перед повторением первой части¹.

«Буря мглою небо кроет» — развернутая лирико-повествовательная картина. Даргомыжский замечательно использует в нечетных (1-й, 3-й, 5-й) частях «серенады» человеческие голоса для изображения стихийного движения ветра, завывания вьюги. Здесь выразительная мелодическая декламация приобретает яркий, образный, картинный характер. Музыка этих частей еще ярче оттеняет лирически-песенные — вторую и четвертую части. В целом «Буря мглою небо кроет» — поэтичайшее воплощение пушкинского стихотворения с тонким использованием выразительных свойств хорового ансамбля.

Вокальные ансамбли и хоры Даргомыжского — существеннейшая часть творческого наследия композитора. Следуя своим реалистическим творческим принципам, Даргомыжский придает этим музыкальным жанрам новое значение, которого они до него не имели. Чрезвычайно обогащается содержание камерного вокального ансамбля. Оно уже не ограничивается так называемой «чистой» лирикой, но ярко драматизируется, воплощает различные образы-характеры, разворачивает картины, жизненные сцены, контрастные диалоги. Отсюда изменяется и самая трактовка вокального ансамбля как жанра. Даргомыжский не довольствуется песенным соединением голосовых партий. В наиболее типичных его ансамблях партия наделяется чертами конкретного характера, воссоздает яркий индивидуальный образ и достигает силы сценически-драматического развития. Все это превращает вокальный ансамбль — до Даргомыжского, в сущности, лишенный самостоятельного значения вид творчества, — в новую жанровую отрасль русской музыкальной культуры.

Хоровые композиции Даргомыжского непосредственно примыкают к его ансамблям и во многом сливаются с ними. Тяготение в «Петербургских серенадах» к психологической содержательности, к индивидуализации образов, к камерной гибкости выражения делает их неким переходным типом произведений. Это и камерный ансамбль-хор и вместе с тем начало значительной отрасли хоровой концертной культуры, развившейся в русской музыке второй половины XIX и первых десятилетий XX века.

Объединение всех ансамблево-хоровых произведений Даргомыжского в одном томе делает особенно выпуклой исключительную роль автора «Русал-

ки» в развитии новых жанров ансамбля и хора в русской классической музыке на переломном этапе середины XIX века.

* * *

В этом томе полного собрания сочинений А. С. Даргомыжского объединены все его вокальные ансамбли и хоры, включая песни с хоровым припевом, а также ансамблевые и хоровые номера начатых и незаконченных композитором опер «Мазепа» и «Рогдана». Помещенный в томе дуэт из неопубликованной до сих пор первой оперы Даргомыжского «Эсмеральда» был напечатан при жизни автора в виде самостоятельного, концертного вокального ансамбля.

Не удалось найти и включить в это собрание две кантаты Даргомыжского, написанные им «на случай» для солиста и хора с сопровождением. Первая, — названная в «Северной пчеле» куплетами для баса с хором, — сочинена к 50-летнему юбилею директора Кадетского корпуса генерала К. Ф. Клингенберга в 1838 году; она была исполнена 12 октября 1838 года знаменитым О. А. Петровым и хором кадетов на юбилейном праздновании Клингенберга (Подробный отчет об этом празднике, с текстом кантаты, напечатан в «Северной пчеле», 1838, 25 октября, № 241, А. Башуцкий. Письмо в Симбирск). Слова кантаты, как сказано в этой же статье, написаны «бывшим пажем».

Вторая ненайденная кантата Даргомыжского была сочинена также для кадетского корпуса в 1856 году. Она исполнялась на одном из корпусных праздников 24 февраля 1856 года и написана Даргомыжским в сотрудничестве с его шурином художником и стихотворцем Н. А. Степановым, которому принадлежат слова кантаты. Повидимому, это произведение было создано по просьбе директора Кадетского корпуса генерала П. А. Степанова, брата Н. А., большого любителя музыки, приятеля Глинки и Даргомыжского. Судя по описаниям в прессе, кантата представляла собой драматизированный дивертисмент патриотического содержания с народными хорами, пляской и хороводом. Ядром дивертисмента, очевидно, был песенный диалог между крестьянином и «ополчанами», вся небольшая пьеса заканчивалась общим приветственно-торжественным хором. И. И. Панаев в своей статье в «Современнике» подробно рассказывает о празднике, на котором исполнялась эта затерявшаяся кантата Даргомыжского; он приводит и отдельные куски текста Н. А. Степанова («Современник», 1856, том LVI, Петербургская жизнь — Заметки нового поэта, стр. 73—75).

Апрель 1950 г.

М. Пекелис

¹ Возможно, что это было вызвано цензурными условиями 40-х годов XIX века.

**ВОКАЛЬНЫЕ
АНСАМБЛИ**



1. Дева и роза¹⁾

ДУЭТ

Слова А. ДЕЛЬВИГА

Andante

Ф-п

Дева

[p]

Ю - но-ша ми-лый! на - век ты на-ши

и - гры о-ста-вил!²⁾ Ро - зе по-доб - ный кра -

1) Стихотворение Дельвига называется: *На смерть В[енеситино]са*

2) В первом издании дуэта этого обозначения нет.

3) У Дельвига первый стих иной: *Юноша милый! на миг ты с нами игры смешался! Даргомыжский сохранил эти слова поэта в первом издании романа; изменения были внесены лишь в позднем издании 1859 года.*

3. Даргомыжский. Хоры

rit.

- сой, Как Фи-ло-ме-ла-ты

[a tempo]

пел! Сколь-ков-те-бе по-те-

-ря ла-лю-бовь²⁾ по-це-лу-ев и пе-сен,

[cresc.] [f]

Сколь-ко же-ла-ний и ласк но-вых, пре-

cresc. f

1) В первом издании дуста этого обозначения нет.

2) У Дельвига иной порядок слов: *Сколько любовь потеряла в тебе.*

[p] rall. *ten.*

крас - ных, пре-крас - ных, как ты, ласк

*p*¹⁾

ritardando assai a tempo *ten.*

но - вых, пре-крас-ных, как ты! ²⁾

[mf]

Роза
grazioso *[p]*

Де - ва, не плачь! Я на

[p]

пра-хе е - го в кра-со-те рас-це-та - ю!

1) В первом издании обозначения *p* нет.

2) Все повторения слов в этом дуэте принадлежат Даргомыжскому.

Сча-стье¹⁾ он жиз-ни вку-сил,²⁾ го-речь оста-вил другим;

го-речь оста-вил другим! Ах! и лю-бовь бы из -

- ме - но - ю ду-шу певца отра - ви - ла!

1) У Дельвига: Сладость.

2) У Дельвига: вкусил.

3) В первом издании бас в этом месте проще: 

Счастлив, кто про-жил, как он, век со-ло-вьи-ный и мой, кто

ten.¹⁾
про-жил, как он, век со-ло-вьи-ный и мой!

[p] Ю - но-шами-лый! на.
[p] Де - ва, не плачь!

1) В первом издании обозначения *ten.* нет.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной и фортепианной партий. Вокальная партия имеет две системы нот. Первая система: «_век ты на_ши и_гры о_ста_вил!¹⁾». Вторая система: «Я на пра_хе е_го кра_со_те рас_це_та_ю!». Фортепианная партия также имеет две системы нот, сопровождающих вокальную партию.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной и фортепианной партий. Вокальная партия имеет две системы нот. Первая система: «Ро_зе по_доб_ный кра_сой,». Вторая система: «Сча_стье²⁾ он жиз_ни вку_сил!³⁾». Фортепианная партия также имеет две системы нот, сопровождающих вокальную партию.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной и фортепианной партий. Вокальная партия имеет две системы нот. Первая система: «как Фи_ло_ме_ла ты пел!», над которой стоит пометка «riten.⁵⁾» и «[a tempo]». Вторая система: «Го_речь о_ста_вил дру_гим!». Фортепианная партия также имеет две системы нот, сопровождающих вокальную партию.

1) См. примеч. 3-е на стр. 13.

2) См. примеч. 1-е на стр. 16.

3) См. примеч. 2-е на стр. 16.

4) В первом издании бас отличается: 

5) В первом издании обозначения *riten* нет.

[*p*]
Сколь - ко тебе по - те - ря - ла любовь¹⁾ по - це -

[*p*]
Ах! и любовь бы из - ме - но - ю ду - шу пев -

[*p*²⁾]
лу - ев и пе - сен, Сколь - ко же - ланий и

[*cresc.*]
ца о - тра - ви - ла! Сча - стлив, кто прожил, кто

[*f*]
ласк но - вых, пре - крас - ных, пре - крас - ных, как

[*f*]
про - жил, как он, век со - ло - выи - ный и

[*f*]
[*p*²⁾]

1). См. примеч. 2 на стр. 14.

2) В первом издании знака *p* нет.

ritard. assai

[f] *ten.*

ты! Ласк но - вых, пре - крас - ных, как

[f] *ten.*

мой! Да! Век со - ло - выи - ный и

f

ты!

мой!

[a tempo]

[mf]

2. ТЫ и ВЫ

РОМАНС НА ДВА ГОЛОСА

Слова А. ПУШКИНА

Moderato assai



тенор¹⁾ [p] Пу - сто - е

баритон¹⁾ [p] Пу - сто - е вы

вы сер - деч - ным ты О - на, об -

сер - деч - ным ты О - на, об - мол - вясь,

The vocal parts for tenor and baritone are shown on two staves. The piano accompaniment is on two staves below. The lyrics are written under the vocal staves. The piano part features a continuous accompaniment with slurs and ties.

1) Голоса обозначены только в раннем издании.

2) В сольном варианте здесь обозначено: *sempre spianato*.

- мол. вась, за - ме - ни - ла И все счаст -
 за - ме - ни - ла И все счаст - ли - вы - е меч -
 - ли - вы - е меч - ты В ду - ше влюб -
 - ты В ду - ше влюб - лён - ной воз - бу -
 - лён - ной, в ду - ше влюб - лён - ной воз - бу - ди *ten.*
 - ди - ла, в ду - ше влюб - лён - ной воз - бу - ди *ten.*
do *dim.* *p*

1) Здесь Даргомыжский применяет найденный им вокальный выразительный прием использованный и в ряде других произведений: акцентирование в тянущемся звуке на синкопе, с легким придыханием (перед акцентом).

- ла. Пред ней за -

- ла. Пред ней за - дум - чи - во сто -

- дум - чи - во сто - ю, Све - сти о - чей с не - ё нет

- ю, Све - сти о - чей с не - ё нет

си - лы; Я ¹⁾ го - во - рю ей:

си - лы; Я ¹⁾ го - во - рю ей:

1) У Пушкина: И.

как вы ми-лы! А²⁾ мы-сю, как те-бя люб-

как вы ми-лы! А²⁾ мы - сю, как те-бя люб-

лю, *ten.* *p* *ral-len-tan* как те-бя люб-

- лю! А²⁾ мы... - сю, как те-бя люб-

- лю! *do*³⁾

- лю!

[*p*]

1) В сольном варианте над *es* стоит знак акцента (>)

2) У Пушкина: И.

3) В сольном варианте этого обозначения нет.

3. Что, мой светик луна

ДУЭТ

Слова П. ВЯЗЕМСКОГО

25

Allegretto

Сопрано¹⁾

Тенор¹⁾

[*p*]

Что, мой

[*p*]

све-тик лу - на, Чтож ты всё так од - на, О - ди - нё - шень.

- ка? Под парчо - ю, в вен - це, Нос раз - думь-ем в ли - це И блед -

1) Голоса обозначены только в издании 1847 года.

*ritenuto**a tempo*¹⁾

не - шень - ка, и блед - не - шень - ка! *[p]*
 Ты не - ве - стой гля -

дишь, Но под блес - ком та - ишь Скорбь за - вет - ну - ю; Слов - но

[f]
 стро - гий о - тец Сна - ря - дил под ве - нец Без - от - вет - ну -
*f*²⁾ *dim.*

1) В издании 1847 года обозначений: *ritenuto* и *a tempo* нет.

2) В издании 1847 года этого знака *f* и последующих динамических обозначений нет.

ritenuto **a tempo**¹⁾

Грустен путь пред то - бой, Путь всте -
ю, без - от - вет - ну - ю! Грустен путь пред то - бой, Путь всте -
- пи го - лу - бой Без сер - деч - но - го; Сколько хо - дишь ты
- пи го - лу - бой Без сер - деч - но - го; Сколько
лет, А по - пут - чи - ка нет, И нет встре - чо - го, и нет
хо - дишь ты лет, А по - пут - чи - ка нет, И нет

1) В издании 1847 года обозначений: *ritenuto* и *a tempo* нет.

te - nu - to a tempo²⁾

встреч - но - го! ¹⁾

встреч - но - го! ¹⁾

[p]

Для че - го по пу - ти К нам те - бе не сой - ти Звездной

[p]

лест - ни - цей, По - гу - лять по ро - се, По - ка - зать - ся в кра -

1) Дальше пропущена Даргомыжским одна строфа стихотворения Вяземского (см. примечания в конце тома)
 2) См. примечание на предыдущ. странице.

[a tempo]

ri - te - nu - to

се Рай-ской вест - ни - цей, Рай-ской вест - ни - цей?

[p]

Мы бы

го - ре тво - ё, Бе - до - во - е жить - ё По - рас - се - я -

ли; Мы б те - бя всей ду - шой, С сла - до - страстной тос - кой При - ле -

ri - te - nu - to

a tempo¹⁾

В на - шу зыбь - зер - ка -

- ле - я - ли, при - ле - ле - я - ли! В на - шу зыбь - зер - ка -

.. ла По - смот - рись - как ми - ла Не - на - гляд - на -

.. ла По - смот - рись - как ми - ла Не - на - гляд - на -

- я! В тём - ный лес за - вер - ни, У - лыб - нёт - ся в те -

- я! В тём - ный лес за - вер - ни, У - лыб -

¹⁾ В издании 1847 года обозначений: *ritenuto* и *a tempo* нет.

1)

ни Мгла про - хлад - на - я, мгла про - хлад - на -

нет - ся в те - ни Мгла про - хлад - на -

p

я. Слу - шай, слу - шай в ча - ще вет -

я. Слу - шай, слу - шай в ча - ще вет -

p

вей, Слу - шай, Мо - ло - дой со - ло -

вей, Слу - шай, Мо - ло - дой со - ло -

1) В первом издании в этих двух тактах помечено: *ri-te-nu-to*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух голосовых партий и фортепиано. Ключевая подпись — B-flat major (два бемоля). В первом голосе мелодия начинается на ноте B-flat, за ней следуют ноты D-flat, E-flat, F, G, A, B-flat. Во втором голосе мелодия начинается на ноте D-flat, за ней следуют ноты E-flat, F, G, A, B-flat. Фортепиано играет аккомпанемент, состоящий из восьмых и шестнадцатых нот.

Вей В тишь пол - ноч - ну - ю,

Вей В тишь пол - ноч - ну - ю

Второй музыкальный фрагмент. Мелодия в первом голосе продолжается с ноты B-flat, за ней следуют ноты D-flat, E-flat, F, G, A, B-flat. Во втором голосе мелодия начинается на ноте D-flat, за ней следуют ноты E-flat, F, G, A, B-flat. Фортепиано играет аккомпанемент, состоящий из восьмых и шестнадцатых нот.

Крот - кий свет твой лю - бя, Всё по - ёт про те -

Крот - кий свет твой лю - бя, Всё по -

Третий музыкальный фрагмент. Мелодия в первом голосе продолжается с ноты B-flat, за ней следуют ноты D-flat, E-flat, F, G, A, B-flat. Во втором голосе мелодия начинается на ноте D-flat, за ней следуют ноты E-flat, F, G, A, B-flat. Фортепиано играет аккомпанемент, состоящий из восьмых и шестнадцатых нот.

бя, всё по - ёт про те - бя Песнь рос -

ёт про те - бя, всё по - ёт про те - бя Песнь рос -

*ritard.*²⁾ [a tempo][*f*]

- кош - ну - ю!¹⁾ Слу - шай, слу - шай,³⁾
 - кош - ну - ю!¹⁾ Слу - шай, в ча - ще вет -

*ritardando*⁴⁾

мо - ло - дой со - ло - вей В тишь пол - ноч - ну -
 - вей мо - ло - дой со - ло - вей В тишь пол - ноч - ну -

*a tempo*⁴⁾ [*mf*]

- ю, слу - шай, слу - шай, всё по - ёт про те -
 - ю, всё по - ёт про те - бя песнь рос - кош - ну -

1) На этом заканчивается стихотворение Вяземского.

2) В издании 1847г. *ritard.* нет.

3) В издании 1847г. все ноты этого и предыдущего тактов во втором голосе отмечены акцентами (>).

4) В издании 1847года этих обозначений нет.

ri - tar - dan - do¹⁾ *ad li - bi - tum* ²⁾

- бя песнь рос - кош - ну - ю, Песнь рос - кош -

- ю, рос - кош - ну - ю, Песнь рос - кош -

³⁾ *f colla voce*

[dim.] *ten. 3)*

ну - ю!

[dim.] *ten. 3)*

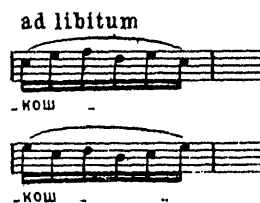
ну - ю!

[a tempo]

³⁾ *p* ³⁾ *[p]*

1) В издании 1847 года этого обозначения нет.

2) В издании 1847 года этот такт в вокальных партиях изложен иначе:



3) В первом издании этого обозначения нет.

4. Рыцари¹⁾

ДУЭТ

Слова А. ПУШКИНА

Allegro energico

[1й Голос]

[2й Голос]

The first system of the musical score features two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are labeled [1й Голос] and [2й Голос]. The piano part consists of a right-hand staff with a treble clef and a left-hand staff with a bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piano part begins with a forte dynamic (*f*) and includes the instruction *marcato, ma mf* at the end of the first measure.

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal staves are labeled [1й Голос] and [2й Голос]. The piano part continues with the same key signature and time signature. The lyrics for both voices are: "Пред ис - пан - кой бла - го - род - ной". The first vocal staff has a dynamic marking of *[mf]*, and the second vocal staff has a dynamic marking of *[mf]₂₎*.

¹⁾ У Пушкина стихотворение называется: *Романс*.

²⁾ В первом издании 1844 г. второй голос написан в басовом ключе, ниже на октаву.

Дво - е ры - ца - рей сто - ят, О - ба сме - ло

Дво - е ры - ца - рей сто - ят, О - ба сме - ло

и сво - бод - но Во - чи пря - мо ей гля - дят. Бле - щут

и сво - бод - но Во - чи пря - мо ей гля - дят. Бле - щут

о - ба кра - со - то - ю, О - ба серд - цем го - ря -

о - ба кра - со - то - ю, О - ба серд - цем го - ря -

1) В первом издании партия правой руки этого и последующего тактов изложена так:

2) В первом издании вместо октавы - аккорд:

- чи. О - ба мощ - но - ю ру - ко - ю

- чи. О - ба мощ - но - ю ру - ко - ю

О - пер - ли - ся на ме - чи, О - пер - ли - ся,

О - пер - ли - ся на ме - чи, О - пер - ли - ся,

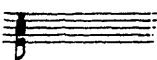
О - пер - ли - ся на ме - чи!³)

О - пер - ли - ся на ме - чи!³)

1) В первом издании партия правой руки этого и последующего тактов изложена так:



2) В первом издании вместо октавы-аккорд:



3) Повторение слов здесь и в последующей части дуэта принадлежит Даргомыжскому.

[p] Све - та¹⁾ им о - на до - ро - же

[p] Све - та¹⁾ им о - на до - ро - же

И, как сла - ва, им ми - ла, Но о - дин ей мил, ко -

И, как сла - ва, им ми - ла, Но о - дин ей

- го же Де - ва серд - цем из - бра - ла? Де - ва

²⁾ мил, ко - го же, ко - го же Де - ва

dolce

p

1) У Пушкина: *Жизни*.

2) В первом издании партия второго голоса этого и двух последующих тактов отличается:



серд - цем из - бра - ла? „Кто, ре - ши, лю - бим то - бо - ю?” - О - ба

серд - цем из - бра - ла? „Кто, ре - ши, лю - бим то - бо - ю?” - О - ба

де - ве го - во - рят И с на - деж - дой мо - ло - до - ю

де - ве го - во - рят И с на - деж - дой мо - ло - до - ю

Во - чи пря - мо ей гля - дят, Во - чи пря - мо ей гля - дят.

Во - чи пря - мо ей гля - дят, Во - чи пря - мо ей гля - дят.

1) В первом издании вместо октавы-аккорд:



2) В первом издании партия правой руки этого и последующих двух тактов совсем иная:



3) В первом издании этот аккорд дан так:



дят! И сна-деж - дой мо - ло - до - ю Во - чи

дят! И сна-деж - дой мо - ло - до - ю Во - чи

sempre f

пря - мо ей гля-дят!

пря - мо ей гля-дят!

И сна-де-пря -
Во - чи

И сна-де-пря -
Во - чи

1) В первом издании второй голос в этом месте и в аналогичном месте пятого от конца такта изложен иначе; соответственно изменён и бас ф-п. сопровождения: он удваивает второй голос:

2) В первом издании последняя четверть партии правой руки изложена иначе:



3) В первом издании третья четверть в правой руке такова:



5. Девицы, красавицы ¹⁾

ДУЭТ

Слова А. ПУШКИНА

Allegro ²⁾

[1-й голос]

[2-й голос]

[*p*]
Де - ви - цы, кра - са - ви - цы, Ду - шень - ки, по - дру - жень - ки,

[*p*]
Де - ви - цы, кра - са - ви - цы, Ду - шень - ки, по - дру - жень - ки,

[*p*] ⁵⁾

1) Песня девушек из третьей главы „Евгения Онегина“.

2) В авторской партитуре: *Allegro non troppo*.3) В партитуре здесь помечено: *mf*.

4) В партитуре это место изложено так:

5) В партитуре здесь обозначено: *p*.

[*p*]
Раз-ыг-рай - тесь, де - ви - цы, Раз - гу - ляй - тесь, ми - лы - е!

[*p*]
Раз-ыг-рай - тесь, де - ви - цы, Раз - гу - ляй - тесь, ми - лы - е!

[*p*]¹⁾

[*pp*]
За - тя-ни - те пе - сен - ку, Пе - сен - ку за - вет - ну - ю,

[*pp*]²⁾

За - ма - ни - те мо - лод - ца К хо - ро - во - ду на - ше - му!

1) В авторской партитуре здесь знак *p*.

2) В партитуре в этом такте стоит *pp*.

За-тя-ни-те пе-сен-ку, ¹⁾

За-тя-ни-те пе-сен-ку, За-ма-ни-те мо-лод-ца

За-ма-ни-те мо-лод-ца К хо-ро-во-ду на-ше-му!

К хо-ро-во-ду, К хо-ро-во-ду на-ше-му!

[pp] un poco ⁴⁾ ral - len - tan - do ²⁾ *ten.*

Как за-ма-ним мо-лод-ца, Как за-ви-дим из-да-ли, *ten.*

[pp] ⁴⁾

Как за-ма-ним мо-лод-ца, Как за-ви-дим из-да-ли,

[pp] ³⁾ **[sf]** ⁵⁾ **[sf]** ⁵⁾

1) Все повторения стихотворного текста в этом дуэте принадлежат Даргомыжскому.

2) В партитуре: *un poco più lento*.

3) В партитуре здесь помечено: *pp*.

4) В партитуре последняя нота - четвертная.

5) В партитуре здесь стоит: *sf*.

Più mosso

Раз - бе - жим - тесь, де - ви - цы,¹⁾ Раз - бе - жим - тесь, ми - лы - е,³⁾
 Раз - бе - жим - тесь, де - ви - цы,¹⁾ Раз - бе - жим - тесь, ми - лы - е,³⁾

За - бро - са - ем⁵⁾ ви - шень - ем, Ви - шень - ем, ма - ли - но - ю,
 За - бро - са - ем⁵⁾ ви - шень - ем, Ви - шень - ем, ма - ли - но - ю,

Темпо I

За - бро - са - ем ви - шень - ем, Ви - шень - ем, ма - ли - но - ю,⁸⁾
 За - бро - са - ем Ви - шень - ем, ма - ли - но - ю,⁸⁾

1) Стих, вставленный в песню Даргомыжским.

2) В авторской партитуре здесь знак *p*.

3) В партитуре последняя нота - четверть.

4) В партитуре здесь: *sf*.5) У Пушкина: *Закидаем*.6) В партитуре здесь: *p e staccato*.7) В партитуре в этом такте помечено: *p*.

8) В партитуре последняя нота - восьмая.

ritenuto **a tempo**

Ви-шень-ем, ма-ли-но-ю, Крас-но-ю смо-ро-ди-ной! ¹⁾

Ви-шень-ем, ма-ли-но-ю, Крас-но-ю смо-ро-ди-ной! ¹⁾

[f] **[p]**

За-бро-са-ем, за-бро-са-ем ви-шень-ем, **[p]**

За-бро-са-ем, за-бро-са-ем ви-шень-ем, **[p]**

¹⁾

Ви-шень-ем, ма-ли-но-ю, Крас-но-ю смо-ро-ди-ной! ¹⁾

Ви-шень-ем, ма-ли-но-ю, Крас-но-ю смо-ро-ди-ной! ¹⁾

dim. ³⁾

1) См. примеч. 3 на предыд. странице.

2) В авторской партитуре здесь обозначено: *p*.

3) В партитуре обозначения *dim.* нет.

[p] un po - co ral - len

Не хо - ди под - слу - ши - вать Пе - сен - ки за - вет - ны - е,¹⁾

Не хо - ди под - слу - ши - вать Пе - сен - ки за - вет - ны - е,

*[p]*²⁾

- tan do a tempo³⁾

Не хо - ди под - сма - три - вать И - гры на - ши де - вичь - и!⁴⁾

Не хо - ди под - сма - три - вать И - гры на - ши де - вичь - и!⁴⁾

[ff] *[p]* *[ff]*

Раз - бе - жим - тесь, де ви - цы, За - бро - са - ем

Раз - бе - жим - тесь, де ви - цы, За - бро - са - ем

[ff] *[p]* *[ff]*

[ff] *[p]*⁵⁾ *[ff]*

1) В авторской партитуре последняя нота четвертная.

2) В партитуре здесь обозначено: *p*; последняя же четверть в этом и следующем тактах отмечена *sf*.

3) В партитуре *a tempo* находится в начале следующего такта.

4) На этом заканчивается текст песни.

5) В первом издании знака *p* нет

ви - шень - ем, Не хо - ди под - слу - ши - вать,

ви - шень - ем, Не хо - ди под - слу - ши - вать,

Не хо - ди под - сма - три - вать, Не хо - ди под - слу - ши - вать

Не хо - ди под - сма - три - вать, Не хо - ди под - слу - ши - вать

Пе - сен - ки за - вет - ны - е, Не хо - ди под - сма - три - вать

Пе - сен - ки за - вет - ны - е, Не хо - ди под - сма - три - вать

sf sf sf sf

1) В первом издании обозначения *p* нет.

2) В авторской партитуре здесь стоит знак *p*.

И . гры на . ши де . ви . чьи! Не хо . ди под .

И . гры на . ши де . ви . чьи! Не хо . ди под .

f sf sf sf [p]²⁾

сма . три . вать, Не хо . ди под . сма . три . вать И . гры

сма . три . вать, Не хо . ди под . сма . три . вать И . гры

*f*³⁾

на . ши де . ви . чьи, И . гры на . ши де . ви . чьи!

на . ши де . ви . чьи, И . гры на . ши де . ви . чьи!

sf sf sf ff

1) В авторской партитуре последняя нота четвертная.

2) В партитуре обозначено: *p*.

3) В партитуре знак *f* проставлен на последней четверти предыдущего такта.

6. Ненаглядная ты

[ДУЭТ]

[Слова неизвестного автора]

[Allegro passionato]

[1й голос] Не . на . гляд-на . я ты, Как люб . лю я те .

[2й голос] Не . на . гляд-на . я ты, Как люб . лю я те .

[p]

.. бя, Сла . до-страстья ме . чты Со . жи . га-ют ме . ня: Го-во-рить ли нач .

.. бя, Сла . до-страстья ме . чты Со . жи . га-ют ме . ня: Го-во-рить ли нач .

.. нёшь-Серд-це рвёт-ся к те . бе, Про лю . бовь ли по . ёшь-Кровь пы . ла-ет во

.. нёшь-Серд-це рвёт-ся к те . бе, Про лю . бовь ли по . ёшь-Кровь пы . ла-ет во

мне. Про лю - бовь ли по - ёшь-Кровь пы - ла - ет во мне!

мне. Про лю - бовь ли по - ёшь-Кровь пы - ла - ет во мне!

Как люблю я ласкать
 Локон дивно - густой,
 Гибкий стан обнимать
 Сладострастной рукой.

.

[Женский вариант текста]

1. Ненаглядный ты мой,
 Как люблю я тебя,
 Взор пленительный твой
 Сожигает меня.

2. Говорить ли начнёшь,
 Сердце рвётся к тебе;
 Про любовь ли поёшь,
 Плакать хочется мне.

3. Как люблю я ласкать
 Кольцы чёрных кудрей,
 Грудь твою прижимать
 К груди жаркой моей.

4. Я слилась бы с тобой
 В поцелуе одном,
 Завладела б душой,
 Позабыв обо всём.

7. Если встречусь с тобой¹⁾

[ДУЭТ]

[Слова А. КОЛЬЦОВА]

[Allegro non troppo] [p]

[1й голос] 

Ес-ли встре-чусь с то-бой, Иль у-
Ес-ли мол-вишь мне что, Я на

[2й голос] 

Ес-ли встре-чусь с то-бой, Иль у-
Ес-ли мол-вишь мне что, Я на

 [p]



- ви - жу те - бя, Что за тре-пет-о-гонь Ра-зо-
ре-чи тво-и, На при-ве-ты тво-и, Что ска-



- ви - жу те - бя, Что за тре-пет-о-гонь Ра-зо-
ре-чи тво-и, На при-ве-ты тво-и, Что ска-



1) У Кольцова стихотворение называется: *Леопия*



- лёт - ся в гру - ди. Ес - ли взгля - нешь, ду - ша, - Я го - рю и дро -
 - зать не най - ду.²⁾ А ло - бза - ньям тво - им, А во - сторгам жи -

- лёт - ся в гру - ди. Ес - ли взгля - нешь, ду - ша, - Я го - рю и дро -
 - зать не най - ду.²⁾ А ло - бза - ньям тво - им, А во - сторгам жи -



- жу, И в смя - те - ны не - мом,¹⁾ Пред то - бо : ю сто - ю!
 - вым,³⁾ На зе - мле у лю - дей, Вы - ра - же - нья им нет!⁴⁾

- жу, И в смя - те - ны не - мом,¹⁾ Пред то - бо : ю сто - ю!
 - вым,³⁾ На зе - мле у лю - дей, Вы - ра - же - нья им нет!⁴⁾

1) У Кольцова: *И бесцвѣтны и нем,*

2) У Кольцова: *не сыщу.*

3) У Кольцова: *твоим,* -

4) Даргомыжский опустил последнее четверостишие Кольцова (см. примечания в конце тома).

8. Душечка девица

ПЕСНЯ

Слова крестьянские

Allegretto

голос *[mf]*

Ду - шеч - ка де - ви - ца, бо - я - ре и - дут. Тех я бо -

[mf]

- яр, я са - ма да не бо - юсь. Тех я бо - яр, я са - ма да не бо -

sf

[f] *[dim.] p*

- юсь, Пой - ду во го - рен - ку в пла - тье да на - ря - жусь.

f *dim.* *p*

[Женский] хор

Ой, люшень-ки лю-ли, Пой-ду во го-рен-ку, Ой, люшень-ки

лю-ли, Вплать-е да на-ря-жусь!

Соло [Темпо I]

Пой-ду во го-рен-ку, вплать-е да на-ря-жусь!

Вы - ду на у - ли - цу, всем по - кло - нюсь!

The first system of the musical score. The vocal line is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are "Вы - ду на у - ли - цу, всем по - кло - нюсь!". The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. A forte (*f*) dynamic marking is present at the end of the system.

Вы - ду на у - ли - цу, всем по - кло - нюсь!

The second system of the musical score, continuing the vocal line and piano accompaniment from the first system. The lyrics are "Вы - ду на у - ли - цу, всем по - кло - нюсь!".

[*f*] Од - но - му ба - ри - ну¹⁾ ни - же, да ни - же всех.

[*ten.*] [*dim.*] [*p*]

f *dim.* *p*

The third system of the musical score. The vocal line includes dynamic markings: [*f*] at the start, [*ten.*] [*dim.*] [*p*] above the phrase "ба - ри - ну", and [*p*] above "ни - же". The piano accompaniment has dynamic markings: *f* at the start, *dim.* in the middle, and *p* at the end. A footnote is present at the bottom of the page.

1) Здесь и ниже возможна в авторском издании опечатка: не *барину*, а *болярину*.

Хор

Ой, лю-шень-ки лю - ли, од - но - му ба - ри - ну,

sf

This system contains the first line of music. The vocal part (Chorus) is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The lyrics are written below the vocal staff. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. A dynamic marking of *sf* (sforzando) appears in the right hand of the piano part.

ой, лю-шень-ки лю - ли, Ни-же, да ни-же всех!

This system contains the second line of music. The vocal part continues on the same staff. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The lyrics are written below the vocal staff.

f

This system contains the third line of music. The vocal part is represented by a single staff with a treble clef, which is mostly empty, indicating that the vocalists are silent during this section. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The lyrics are not present in this system. A dynamic marking of *f* (forte) appears in the right hand of the piano part.

[Темпо I]

Соло *[mf]*

Од - но - му ба - ри - ну ни - же, да ни - же всех,

Е - му - то ни - же всех, что он луч - ше всех! Е - му - то

ни - же всех, что он луч - ше всех. Бе - лый ру -

[dim.] [p]

...мя-ный, мо-ло-дой, хо-ло-стой!

Хор

Ой, лю-шень-ки

лю-ли, Бе-лый, ру-мя-ный, Ой, лю-шень-ки

лю-ли, да и хо-ло-стой!

dim. *p* *f*

3 3 3 *f*

9. Застольная песня

Слова А. ДЕЛЬВИГА

Allegro

Piano introduction in 6/8 time, key of B-flat major. The right hand features a lively melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *f* (forte) and *sf* (sforzando).

[Соло]

First vocal line with piano accompaniment. The melody is simple and catchy, with a piano accompaniment of chords and eighth notes. The lyrics are: Дру - ги, дру - ги, ра - дость Нам да - на судь - бой:

Second vocal line with piano accompaniment. The melody continues with a similar rhythmic pattern. The lyrics are: Пей - те жиз - ни сла - дость Пол - но - ю стру - ёй! Прочь от нас пе - ча - ли,

Third vocal line with piano accompaniment. The melody concludes with a final chord. The lyrics are: Прочь тол - па за - бот! Ю - ных у - венча - ли Ба - хус и Э - рот!

Хор

Прочь от нас пе-ча-ли, Прочь толпа за-бот! Ю-ных у-вен-ча-ли

[*f*] *un poco ritenuto**a tempo*

Да, ю-ных у-вен-ча-ли Бахус и Э-рот, Бахус и Э-рот.¹⁾

Бахус и Э-рот. Да, у-вен-ча-ли нас Бахус и Э-рот.¹⁾

¹⁾ Текст хоровых эпизодов (первого и второго) повторен Даргомыжским.

Пусть трещат мо-ро-зы, Ветр свистит в ок-но: Нам на-пом-нит ро-зы

С Мо-зе-ля ви-но. Нас лю-бовь ле-ле-ет, Нас в мла-ды-е дни,

ten.
Как ви-но¹⁾, со-гре-ет По-це-луй люб-ви!²⁾ Хор
Нас лю-бовь ле-ле-ет

1) У Дельвига: *весна*.

2) На этом заканчивается стихотворение Дельвига.

[f]

Да,

Нас в мла-ды-е дни, Как ви-но, со-гре-ет По-це-луй люб-ви!

f

riten. **a tempo**

как ви-но, со-гре-ет нас По-це-луй люб-ви, По-це-луй люб-ви!

Дру-ги, со-гре-ет нас По-це-луй люб-ви!

ff

sf **sf**

10. Минувших дней очарованья¹⁾

[ДУЭТ]

Слова А. ДЕЛЬВИГА

Allegro non troppo

The piano introduction is in G major, 2/4 time. It features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The melody starts with a half note G, followed by a quarter note A, then a quarter note B, and a half note C. The left hand plays a series of chords: G major, A major, B major, and C major. The tempo is marked 'Allegro non troppo' and the dynamics are 'mf'.

The vocal duet entry consists of two staves for the voices and a piano accompaniment. The first staff is for the first voice (1-й голос) and the second staff is for the second voice (2-й голос). Both voices enter with the lyrics 'Ми. нув. ших²⁾ дней о. ча. ро. вань. я, Мне вас ду.' The piano accompaniment is in G major, 2/4 time, and features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The tempo is 'Allegro non troppo' and the dynamics are 'mf'.

The vocal duet continuation consists of two staves for the voices and a piano accompaniment. The first staff is for the first voice (1-й голос) and the second staff is for the second voice (2-й голос). Both voices enter with the lyrics '. ше не воз. вра. тить! Влюб. ви у. знав од. ни стра. дань. я, О.' The piano accompaniment is in G major, 2/4 time, and features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The tempo is 'Allegro non troppo' and the dynamics are 'mf'.

1) Стихотворение Дельвига называется: *Разочарование*.2) У Дельвига: *Протекших*.

[cresc.] на у-тра-ти-ла же-ланья *[f]* И вновь не про-сит-ся лю-бить! О-
[cresc.] на у-тра-ти-ла же-ланья *[f]* И вновь не про-сит-ся лю-
cresc.

[ff] на, о-на у-тра-ти-ла же-ланья, *[ff]* И вновь не про-сит-ся лю-бить, И
 битъ! О-на у-тра-ти-ла же-ланья И не про-сит-ся лю-бить, И
dim.

ten. вновь не про-сит-ся лю-бить!
ten. вновь не про-сит-ся лю-бить!
ten.
sf *p* *cresc.*

1) В авторском издании здесь, как и в аналогичном месте на стр. 68, повидимому, опечатка: *so!*

вместо *la*



[p] К ней сны мла-ды-е не за-
К ней

- бро-дят. О- пять сна-деж - дой не ми - рят, В странах вол -
сны мла-ды-е не за - бро - дят, Снадеждой не ми - рят,

- шеб - ных с ней не хо - дят, Ве-сё-лых пе - сен не за -
В странах волшеб-ных с ней не хо - дят, Ве-сё-лых пе - сен

[f] *p* [*ff*]

- во - дят И слад - ких слов не го - во - рят! В стра - нах вол -

[f] [*ff*]

не за - во - дят И слад - ких слов не го - во - рят! В стра - нах вол -

[p]

- шеб - ных с ней не хо - дят И слад - ких слов не го - во -

[p]

- шеб - ных с ней не хо - дят И слад - ких слов не го - во -

- рят! О - пять с на -

- рят! К ней сны мла - ды - е не за - бро - дят

- деж - дой не ми - рят И слад - ких слов, и слад - ких

И слад - ких слов и слад - ких

[f]

слов не го - во - рят! Е - ё о - дин у - дел пе -

[f]

слов не го - во - рят! Е - ё о - дин у - дел пе -

[dim.] **[cresc.]**

- чаль - ный: Го - да без - чув - ствен - но про - вестъ И в край, для

[dim.] **[cresc.]**

- чаль - ный: Го - да без - чув - ствен - но про - вестъ И в край, для

dim. *cresc.*

[cresc.]

го-рест-ных не даль-ный, Под глас мо-лит-вы по-гре-баль-ной, Од-ни мо-

[cresc.]

го-рест-ных не даль-ный, Под глас мо-лит-вы по-гре-баль-ной, Од-ни мо-

cresc.

[f]

-лит-вы пе-ре-нестъ! Под глас, под глас мо-лит-вы по-гре-

[f]

-лит-вы пе-ре-нестъ! Под глас мо-

f

[ff] *[dim.]*

-баль-ной, Од-ни мо-лит-вы пе-ре-нестъ, Од-

[ff] *[dim.]*

-лит-вы по-гре-баль-ной, лишь мо-лит-вы пе-ре-нестъ, Од-

ff *dim.*

[p] *ten.*
 - ни мо - лит - вы пе - ре - несть! Под глас мо - лит - вы по - гре -
[p] *ten.*
 - ни мо - лит - вы пе - ре - несть! Под глас мо - лит - вы по - гре -
ten.
p *sf* *#p.*

- баль - ной, Од - ни мо - лит - вы пе - ре - несть, Од - ни мо -
 - баль - ной, Од - ни мо - лит - вы пе - ре - несть, Од - ни мо -
p.

[f] *ten.* *[p]*
 - лит - вы, од - ни мо - лит - вы пе - ре - несть! ¹⁾
[f] *ten.* *[p]*
 - лит - вы, од - ни мо - лит - вы пе - ре - несть! ¹⁾
ten.
f *sf* *p*

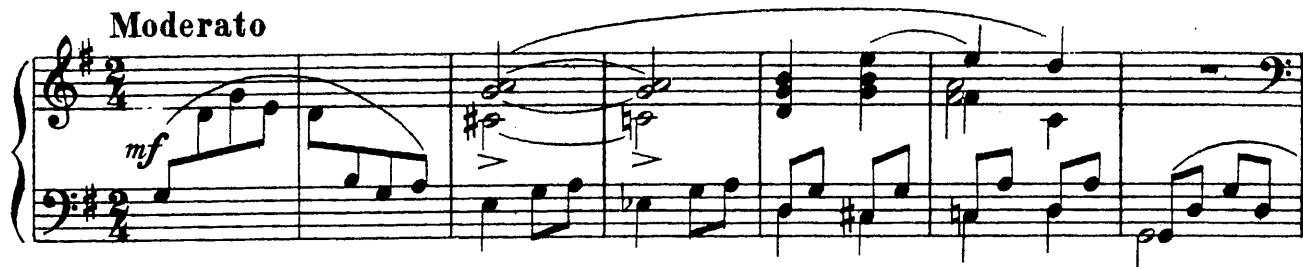
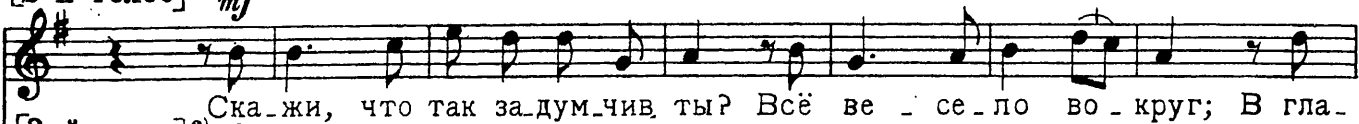
1) Все повторения и перемещения слов в этом дуэте принадлежат Даргомыжскому.

11. Скажи, что так задумчив ты ¹⁾

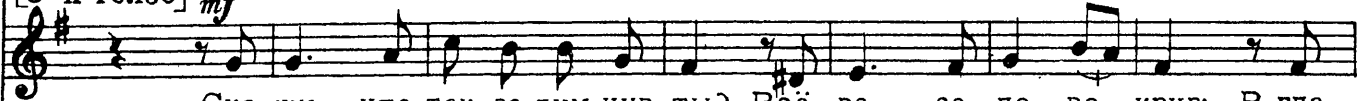
ТРИО

Слова В. ЖУКОВСКОГО [Из Гёте]

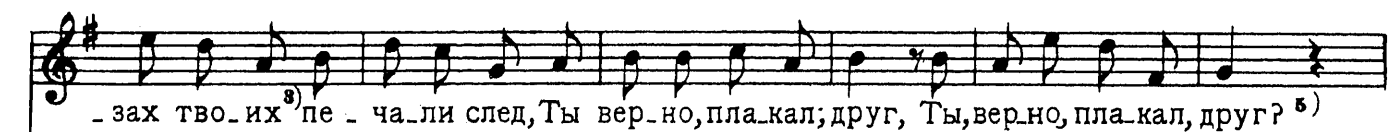
Moderato

[2-й голос] ²⁾ mf

Ска-жи, что так за-дум-чив ты? Всё ве - се - ло во - круг; В гла-

[3-й голос] ²⁾ mf

Ска-жи, что так за-дум-чив ты? Всё ве - се - ло во - круг; В гла-

- зах тво - их ³⁾ пе - ча - ли след, Ты вер - но, пла - кал; друг, Ты, вер - но, пла - кал, друг? ⁵⁾- зах тво - их ³⁾ пе - ча - ли след, Ты, вер - но пла - кал, друг? ⁵⁾1) У Жуковского стихотворение называется: *Утешение в слезах*.2) В авторских рукописях обе партии нотированы в басовом ключе, на октаву ниже; над верхней надпись: *барит [он]*, над нижней: *бас*.3) У Жуковского: *В твоих глазах*.

4) В ленинградском автографе нижний голос и аккомпанемент изложены иначе:



5) Строка повторена Даргомыжским. Все последующие повторения стихов принадлежат также композитору.

[1-й голос] ¹⁾

„О чём грущу, то в сердце

мне За - па - ло глу - бо - ко; А

слё - зы... слё - зы в ра - дость нам; От них ду -

f *dim.* *p*

1) В рукописях Даргомыжского здесь надпись: *тенор*.

1)
 - ше лег - ко! А слё - зы, слё - зы

в ра - дость 2) нам; От них ду - ше лег - ко,
 ten.

От них - ду - ше лег - ко!''

1) См. примечание на стр. 22.

2) В ленингр. автографе: в сладость.

[2-й голос]
К те_бе ла_ска_ют_ся дру_зья, Их ла_ски не ди_чись;

[3-й голос]
К те_бе ла_ска_ют_ся дру_зья, Их ла_ски не ди_чись;

И что бы ни у_тра_тил ты, У_тра_той по_де_лись, И что бы

И что бы ни у_тра_тил ты, У_тра_той по_де_лись, И что бы

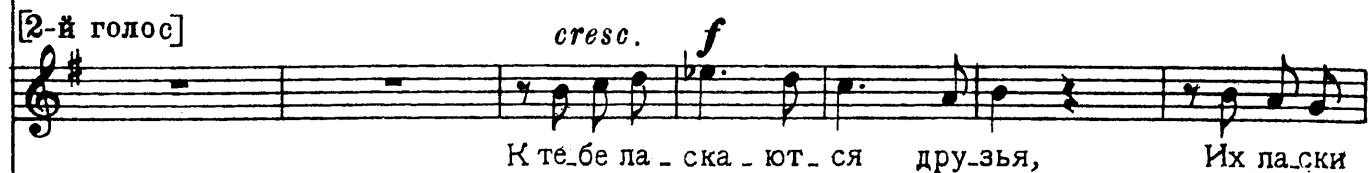
ни у_тра_тил ты, У_тра_той по_де_лись!

ни у_тра_тил ты, У_тра_той по_де_лись!

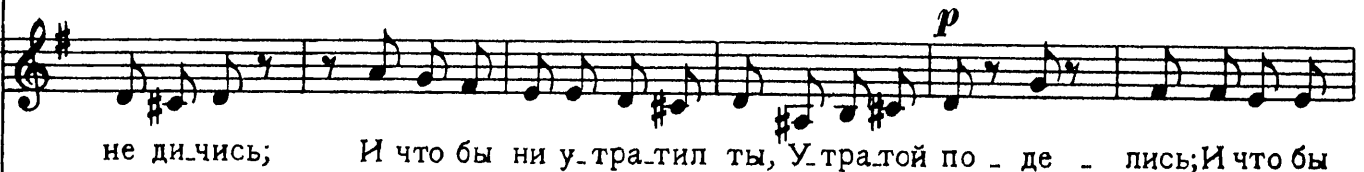
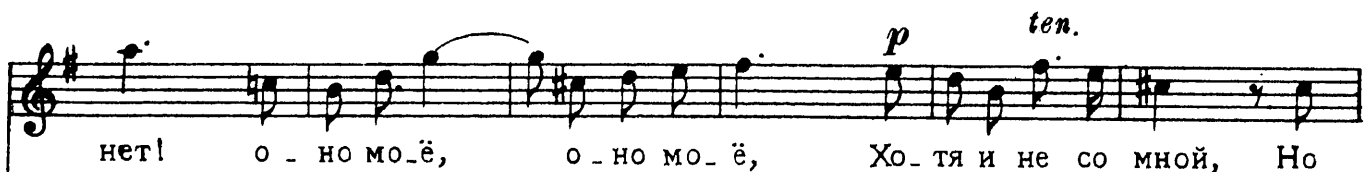
[1-й голос]



[2-й голос]



[3-й голос]



нет, о - но мо - ё, о - но мо - ё, мо - ё хо - тя и не со мной, хо -

ни у - тра - тил ты, И что бы ни у - тра - тил ты, у - тра - той

ни у - тра - тил ты, И что бы ни у - тра - тил ты, у - тра - той

cresc. *f*

...тя и не со мной!"

по - де - лись!

по - де - лись!

p

[2-й голос]

Не у - ны - вай же, о - бо - дись; Е - щё ты

[3-й голос]

Не у - ны - вай же, о - бо - дись; Е - щё ты

в цве - те лет; И - щи - най - дёшь; от - важ - ным, друг, Не - сбы - точ - но - го

в цве - те лет; И - щи - най - дёшь; от - важ - ным,

[1-й голос]²⁾

нет, Не - сбы - точ - но - го нет! „У -

друг, Не - сбы - точ - но - го нет!

1) См. примечание 4 на стр. 70.

2) См. примечание на стр. 71.

Agitato

77

- вы! на - пра - сные слова! Най - дёшь - ска - зать лег - ко!

Мне до не - ё, 1) как до зве -

f

ff

- зды Не - бес - ной, да - ле - ко, Мне до не - ё, 1) как до зве -

dim.

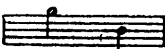
- зды, как до зве - зды Не - бес - ной, да - ле - ко!"

ten.

cresc.

f

1) У Жуковского: него.

2) В автографе:  - зды Не -

[2-й голос]

На что ж ис-кать да-лё-ких звёзд?

Для не-ба их кра-са;

[3-й голос]

На что ж ис-кать да-лё-ких звёзд?

Для не-ба их кра-са;

Лю-буй-ся и-ми в яс-ну ночь,

Не мы-сля в не-бе-са; Лю-буй-ся

Лю-буй-ся и-ми в яс-ну ночь,

Не мы-сля в не-бе-са; Лю-буй-ся

и-ми в яс-ну ночь,

Не мы-сля в не-бе-са.

и-ми в яс-ну ночь,

Не мы-сля в не-бе-са.

cresc.

f „Ах! я лю-буюсь в яс-ный день; Нет сил и глаз от- весть; А

cresc. *f* На что ж ис-кать да- лё- ких звёзд?

cresc. *f* На что ж ис-кать да- лё- ких звёзд?

f [cresc. *ff*]

ночь - ю... ночь - ю пла-кать мне, а ночь - ю пла-кать мне, По -

²⁾ Для не-ба их кра-са; Лю-буй-ся и - ми в яс-ну ночь, Не мы-сля

²⁾ Для не-ба их кра-са; Лю-буй-ся и - ми в яс-ну ночь, Не мы-сля

1) См. примеч. на стр. 71.

2) В ленинградск. автографе:

(2#) их кра-са;

(2#) их кра-са;

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех голосовых партий и фортепиано. Ключевая подпись: *G* (мажор). В первом голосе: «-ку-да слё-зы есть; А ночью... ночь - ю пла-кать мне, лишь». Во втором и третьем голосах: «в не - бе - са; Лю-буй-ся и-ми в яс-ну ночь, Лю-буй-ся и - ми». Фортепиано начинается с *p* (piano) и имеет *cresc.* (crescendo) в конце.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех голосовых партий и фортепиано. Ключевая подпись: *G* (мажор). В первом голосе: «пла-кать мне, По-ку-да слё-зы есть, По-ку-да слё-зы есть.». Во втором и третьем голосах: «в яс - ну ночь, Не мы - сля в не - бе - са!», «в яс - ну ночь, Не мы - сля в не - бе - са; Лю-буй-ся». Фортепиано начинается с *f* (forte), затем *dim.* (diminuendo), и снова *p* (piano) в конце.

con fuoco

Ах! я лю - буюсь в яс - ный день; Нет сил, нет сил и глаз от -

Лю - буй - ся и - ми в яс - ну ночь, Не мы - сля в не - бе -

и - ми в яс - ну ночь, Не мы - сля в не - бе -

con fuoco

¹⁾
- весть; А ночью пла - кать мне, лишь пла - кать мне, По -

- са; Лю - буй - ся и - ми в яс - ну ночь, Не мы - сля

- са; Лю - буй - ся и - ми в ночь, Не мы - сля

1) В ленинградск. автографе нота ре - восьмая.

ку-да слё-зы есть, По-ку-да, по-ку-да слё-зы
в не-бе-са; Лю-буй-ся и-ми, Не мы-сля в не-бе-
в не-бе-са; Лю-буй-ся и-ми, Не мы-сля в не-бе-

есть! "
-са!
-са!

1) В ленинградск. автографе последние четыре такта отличаются (ф.-п. постлюдия совсем нет):

да По-ку-да слё-зы есть! "
-ми, Не мы-сля в не-бе-са!
-ми, Не мы-сля в не-бе-са!

12. Ночевала тучка золотая ¹⁾

ТРИО

Слова М. ЛЕРМОНТОВА

Adagio dolce

The musical score is written for a Trio. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked *Adagio dolce*. The piano part features a flowing melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The vocal parts enter with the lyrics: "Но - че - ва - ла туч - ка зо - ло - та - я На гру - ди у - те - са - ве - ли -". The baritone part is marked *p* and *f*. The piano accompaniment continues with a steady rhythm, marked *p* and *f*. The soprano and tenor parts enter with the lyrics: "Но - че - ва - ла". The baritone part continues with the lyrics: "Но - че -". The piano accompaniment concludes with a final chord, marked *p*.

Баритон

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

Сопрано

Но - че - ва - ла

Тенор

Но - че -

Баритон

- ка - на;

1) Стихотворение Лермонтова называется: *Утёс*.

туч-ка зо-ло-та-я на гру-ди у-тё-са-ве-ли-ка-на;

-ва - ла туч-ка на гру-ди у-тё-са-ве-ли-ка-на;

Но - че-ва-ла на гру-ди у-тё-са-ве-ли-ка-на;

Ут-ром впу-ть о-на у-мча-лась ра-но, По ла-зу-ри ве-

Ут - ром впу-ть у-мча-лась ра-но, По ла-зу-ри ве-

Ут-ром впу-ть о-на у-мча-лась ра-но, По ла-зу-ри ве-се-

- се_ло иг_ра_я, По ла_зу_ри ве_се_ло иг_ра -
 - се_ло иг_ра_я, По ла_зу_ри ве_се_ло иг_ра -
 - ло иг_ра_я, По ла_зу_ри ве_се_ло иг_ра -

Musical notation includes treble and bass staves for the vocal parts and a grand staff for the piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. Dynamics include *[dim.]*, *dim.*, *p*, and *pp*.

- я!
 - я!
 - я!

Musical notation includes treble and bass staves for the vocal parts and a grand staff for the piano accompaniment. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

Но о-стал-ся влаж-ный след в мор-щи-не Ста-ро-го у -

Но о - стал-ся влаж-ный след в мор-щи-не Ста-ро-го у -

О - стал - ся след в мор-щи-не Ста-ро-го у -

mf

- тѣ - са. О - ди - но - ко Он сто -

- тѣ - са. О - ди-но-ко Он сто -

- тѣ - са. О-ди - но-ко Он сто-ит, сто -

p

- ит; За - ду - мал - ся, за - ду - мал - ся глу - бо - ко, И
 - ит; За - ду - мал - ся, за - ду - мал - ся глу - бо - ко, И
 - ит; За - ду - мал - ся, за - ду - мал - ся глу - бо - ко, И

The first system consists of three vocal staves (soprano, alto, and bass) and a piano accompaniment. The vocal parts have lyrics in Russian. The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings *f* and *sf*.

ти - хонь - ко пла - чет он, ти - хонь - ко пла - чет он, [p]
 ти - хонь - ко пла - чет он, ти - хонь - ко пла - чет он, [p]
 ти - хонь - ко пла - чет он, ти - хонь - ко пла - чет он, [p]

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal parts have lyrics in Russian. The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings *p* and *f*.

[pp]
ти-хонь-ко пла-чет он в пу-сты

[pp]
ти-хонь-ко пла-чет он в пу-сты

[pp]
ти-хонь-ко пла-чет он, да пла-чет он в пу-сты

pp

- hel.. 1)

- hel.. 1)

- hel.. 1)

dolce

Ad.

*

1) Все повторения слов в этом трио принадлежат композитору.

13. Ноктюрн

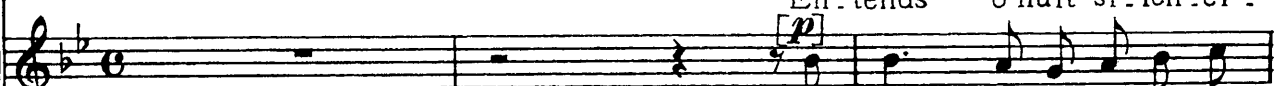
НА ДВА ГОЛОСА

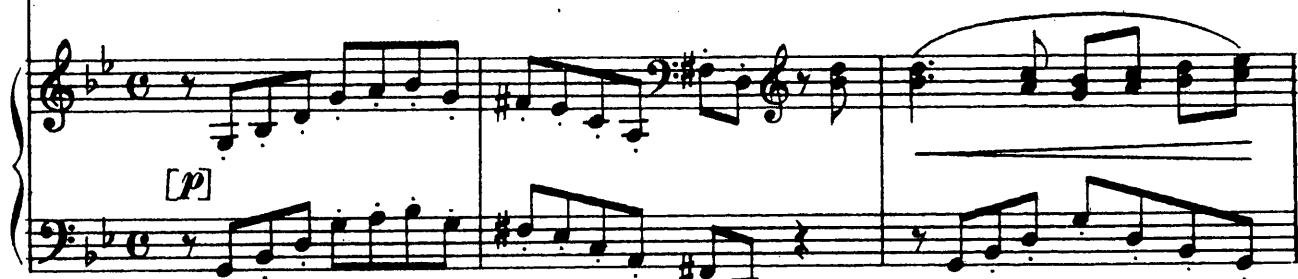
[Слова неизвестного автора] *)

Перевод В. Левика

Adagio non troppo

[1-й голос]  [p] О - дин брожу, лишён от -
En - tends ô nuit si - len - ci -

[2-й голос]  [p] О - дин брожу, лишён от -
En - tends ô nuit si - len - ci -

 [p]

Stesso tempo

[p] - ра - ды, В ча - ще ле - сов. Вне - мли - те, вечны.е дри.
- eu - se! Ma fai - ble voix! Re - ponds Nymphemyste.ri.

[p] - ра - ды, В ча - ще ле - сов. Вне - мли - те, вечны.е дри.
- eu - se! Ma fai - ble voix! Re - ponds Nymphemyste.ri.

 p

*) Дуэт написан на французский текст.

- а ды, Мой скорб.ный зов! Мой скорб.ный
 - eu se Des som.bres bois! des som.bres

- а ды, Мой скорб.ный зов! Мой скорб.ный
 - eu se Des som.bres bois! des som.bres

Ped. *

зов! Ты, э - хо, вторь мо.им сте - на - ньям,
 bois! Е - cho! pour l'ob-jet de ma flam - me

зов! Ты, э - хо, вторь мо.им сте - на - ньям,
 bois! Е - cho! pour l'ob-jet de ma flam - me

Горь.ким моль - бам! От - крой души мо.ей стра.да - нья
 Re - çois mes vœux! Tu sais les tourments de mon â - me

Горь.ким моль - бам! От - крой души мо.ей стра.да - нья
 Re - çois mes vœux! Tu sais les tourments de mon â - me

Веч - ным бо - гам! Веч - ным бо - гам!
 Dis les aux dieux! dis les aux dieux!

Веч - ным бо - гам! Веч - ным бо - гам!
 Dis les aux dieux! dis les aux dieux!

p

Ped.

cre. scen. do *f*

Веч ным бо гам!
 dis les aux dieux!

cre scen do *f*

Веч ным бо гам!
 dis les aux dieux!

cre scen do *f*

Ру - чей бле.стит вол.ной сту -
 Le - gers ruisseaux! votre on - de

Ру - чей бле.стит вол.ной сту -
 Le - gers ruisseaux! votre on - de

[p]

Stesso tempo

Музыкальный фрагмент в тональности Б-бемоль мажор, 3/4 такта. Включает две вокальные партии и фортепиано. В начале вокальные партии имеют паузы, за которыми следуют ноты. В конце фрагмента есть динамический маркер *p* и знак *.

дѣ - ной, Ра - ду - я взор! Рас - цвет - ший лес на - дел зе -
 ру - ге S'é - coule en paix! Tu crois libre aimab - le ver -

дѣ - ной, Ра - ду - я взор! Рас - цвет - ший лес на - дел зе -
 ру - ге S'é - coule en paix! Tu crois libre aimab - le ver -

p *
 Фед.

Музыкальный фрагмент в тональности Б-бемоль мажор, 3/4 такта. Включает две вокальные партии и фортепиано. В начале вокальные партии имеют паузы, за которыми следуют ноты. В конце фрагмента есть динамический маркер *p* и знак *.

лѣ - ный Веш - ний у - бор, Веш - ний у -
 ду - ге De ces fo - rêts, De ces fo -

лѣ - ный Веш - ний у - бор, Веш - ний у -
 ду - ге De ces fo - rêts, De ces fo -

p *
 Фед.

Музыкальный фрагмент в тональности Б-бемоль мажор, 3/4 такта. Включает две вокальные партии и фортепиано. В начале вокальные партии имеют паузы, за которыми следуют ноты. В конце фрагмента есть динамический маркер *p* и знак *.

- бор. Лишь ты о - дин, ко - го люб - лю я, О, го - речь
 rêts. Sois libre aussi toi seul que j'ai - me Dans l'u - ni -

- бор. Лишь ты о - дин, ко - го люб - лю я, О, го - речь
 rêts. Sois libre aussi toi seul que j'ai - me Dans l'u - ni -

p *
 Фед.

мук! В це - пях томишься ты, тос - ку - я, Мой скорбный
 .vers! Que ne puis-je, o douleur ex - trême, Bri - ser tes

мук! В це - пях томишься ты, тос - ку - я, Мой скорбный
 .vers! Que ne puis-je, o douleur ex - trême, Bri - ser tes

друг! Мой скорбный друг! Мой скорб - ный
 fers! Bri - ser tes fers! Bri ser tes

друг! Мой скорбный друг! Мой скорб - ный
 fers! Bri - ser tes fers! Bri ser tes

cre - scen - do

cre - scen - do

cre - scen - do

Red.

друг! За -
 fers! C'est

друг! За -
 fers! C'est

f

[p]

Stesso tempo

чем вы, бо-ги, так су-ро-вы, Суд ваш же-сток! Раз-
pour lui, que je vous im-plo-re, Ter-ri-bles dieux! E-

чем вы, бо-ги, так су-ро-вы, Суд ваш же-сток! Раз-
pour lui, que je vous im-plo-re, Ter-ri-bles dieux! E-

p

Ред.

-бей не-вин-но-го о-ко-вы, О, злоб-ный рок!
-par-gne ce-lui que j'a-do-re, Ciel ri-gou-reux!

-бей не-вин-но-го о-ко-вы, О, злоб-ный рок!
-par-gne ce-lui que j'a-do-re, Ciel ri-gou-reux!

Ред. *

О, злоб-ный рок! Стра-даль-цу во-лю дай, ты ви-дишь,
Ciel ri-gou-reux! На-те toi de rompre sa chai-ne

О, злоб-ный рок! Стра-даль-цу во-лю дай, ты ви-дишь,
Ciel ri-gou-reux! На-те toi de rompre sa chai-ne

p

Как пла-чу я, А ес-ли нас ты не на-ви-дишь, -
 Vois ma dou-leur! S'il te reste en-core de la hai-ne -

Как пла-чу я, А ес-ли нас ты не на-ви-дишь, -
 Vois ma dou-leur! S'il te reste en-core de la hai-ne

Вот грудь мо-я! Вот грудь мо-я!
 Voi-là mon cœur! Voi-là mon cœur!

Вот грудь мо-я! Вот грудь мо-я!
 Voi-là mon cœur! Voi-là mon cœur!

cre-scen-do f
 Вот грудь мо-я!
 Voi-là mon cœur!

cre-scen-do f
 Вот грудь мо-я!
 Voi-là mon cœur!

cre-scen-do f

14. Счастлив, кто от хлада лет¹⁾

ДУЭТ

Слова В. ЖУКОВСКОГО [Из Гёте]

Moderato

1-й голос

2-й голос

dolce

[*p*]

Счаст . лив, кто от хла . да лет Сердце

о . хранил, И²⁾ без не . на . ви . сти свет Бро - сил и за .

1) Стихотворение Жуковского называется: *К месяцу*. Из восьми строф стихотворения Даргомыжский использовал только две последние (см. примечания в конце тома).

2) У Жуковского: *Кто*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной и фортепианной партий. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Фортепианная партия играет аккорды и мелодические линии, поддерживая вокал. В конце вокальной фразы стоит динамический знак **[p]**.

был, бро . сил и за . был.¹⁾ Счаст . лив, кто от хла . да лет

Вторая система музыкального фрагмента. Вокальная партия продолжает мелодию с нотами D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Фортепианная партия продолжает сопровождение.

Серд . це о . хра . нил И²⁾ без не . на . ви . сти свет

Третья система музыкального фрагмента. Вокальная партия повторяет фразу с нотами D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Фортепианная партия завершает аккомпанемент.

Бро . сил и за . был, Бро . сил и за . был,

1) Все повторения, перестановки и изменения слов принадлежат композитору.

2) См. прим. 2 на предыдущей странице.

Кто де . лит с ду . шой род . ной, В тай . не от лю .

Кто де . лит с ду . шой род . .

дей, То, что пре . зре . но тол . пой И . ли чуж . до

ной, То, что пре . зре . но тол . пой, чуж . до

ей. То, что пре . зре . но тол . пой, И . ли чуж . до,

ей. То, что пре . зре . но тол . пой и

marcato

и . ли чуж . до ей!.. *p* Счаст . лив, кто от

то, что чуж . до ей!.. *p* да,

f *p*

хла . да лет Серд . це о . хранил, И¹⁾ без не . на . ви . сти свет

Счаст . лив, кто серд . це о . хранил, И¹⁾ свет без не . на . ви . сти

Бро . сил и за . был, Бро . сил и за . был!

Бро . сил и за . был, Бро . сил и за . был, И кто де .

1) См. прим. 2 на стр. 96.

cre *scen*

И кто де - лит с ду - шой род - ной, Кто де - лит с ду - шой род - ной То, что

cre

- лит, де - лит с ду - шой род - ной, с ду - шой

do *f* *dim.* *p*

презре.но тол - пой, И ли чуж - до ей; И кто де.

scen *do* *f* *dim.* *p*

род - ной То, что презре.но тол - пой и чуж - до ей.

cre

- лит, де - лит с ду - шой род - ной, с ду - шой

cre *scen*

И кто де - лит с ду - шой род - ной, Кто де - лит с ду - шой род - ной То, что

scen *do* *f* *dim.* *p*

род - ной То, что пре-зре-но тол-пой И-ли чуж-до

do *f* *dim.* *p*

пре-зре-но тол-пой И-ли чуж-до, чуж-до

p

-ей; Что пре-зре-но тол-пой и то, что чуж-до ей,

p

-ей; Что пре-зре-но тол-пой и чуж-до ей,

то, что чуж-до ей!

то, что чуж-до ей!

p *sf* *sf*

15. Что мне до песен

РОМАНС НА ДВА ГОЛОСА

[Слова неизвестного автора]

Moderato assai

p

[1-й голос] *[p]*

Что мне до пе - сен пев - цов по - лей,

Ты, птичка ра - я, по - ёшь неж - ней.

Пу - ская цве -

[2-й голос] *[p]*

Что мне до пе - сен пев -

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Первая и вторая системы имеют по две нотных системы (сопрано и альт). Третья система имеет три нотные системы (сопрано, альт и фортепиано). В первой системе сопрано поет: «та . ми лу . га пол . ны. Ты всех рос . кош . ней цве . тов вес . цов по . лей! Ах, ты по . ёшь неж .

Вторая система музыкального фрагмента. Сопрано продолжает петь: «ны, Ты всех рос . кош . ней цве . тов вес . ны! . ней. Ах, ты по . ёшь неж . ней!..».

Третья система музыкального фрагмента. В начале и в середине системы есть динамическое обозначение *[mf]*. Сопрано поет: «Пусть звёз . ды мерк . нут на не . бе . сах, Пусть звёз . ды мерк . нут».

Все звёзды но . чи в тво . их о . чях, Все

на не . бе . сах, на не . бе . сах, Все

звёз . ды но . чи в тво . их о .

звёз . ды но . чи в тво . их о .

чях. Все песни ра . я, весь цвет по . лей,

чях. Все пе . сни ра . я, весь цвет по . лей, Все

mf

dim. *p*

ben marcato

Все звёз-ды не . ба в люб-ви тво . ей, Да,

Баритон

Контральто

звёз . ды в люо . ви тво . ей, Ах,

все звёз . ды не . ба в люб-ви тво . ей.

да, все звёз . ды не . ба в люб-ви тво . ей.

1) В сольном варианте знак  находится на предыдущей ноте si b.

16. К друзьям¹⁾

ДУЭТ

Слова А. ПУШКИНА

Moderato

1-й голос

[p]

К че-му, ве-сё-лы-е друзь-я,

Мо-ё тре-во-жит вас мол-чань-е? За-пев по-след-не-е про-

-щань-е, Уж му-за смолк-нула мо-я! На-

[p]

[sf]

[sf]

1) Стихотворение Пушкина называется: *Друзьям*.

пра . сно ли . ру взял¹⁾ я в ру . ки, Бряцать ве . сель . е на пи .

рах, И на ослаб . лен . ных стру . нах И .

скал по . те . ря . ны . е зву . ки.

1) У Пушкина: *брал*.

[1-й голос]

Бо . га . ми . вам . е . щё . да . ны Зла . ты . е дни ,

[2-й голос]

Бо . га . ми . вам . е . щё . да . ны зла .

зла . ты . е но . чи , И том . ных дев у .

ты . . . е но . чи , И то . мных

стре . мле . ны На вас вни . ма . тель . ны . е

дев у . стре . мле . ны На вас вни . ма . тель . ны . е

cresc. ¹⁾ *p*

1) В сольном варианте романса бас проакцентирован (>).



о . чи. И . грай . те, пой . те, о друзь . я! У .

о . чи. И . грай . те, пой . те, о друзь .



. трать . те ве . чер ско . ро . теч . ной, - И ва . шей

. я! У . трать . те ве . чер ско . ро . теч . ной, - И



ра . до . сти бес . печ . ной Сквозь слё . зы у . лыб .

ва . шей ра . до . сти бес . печ . ной Сквозь слё . зы у . лыб .

1) В сольном варианте басовый голос в этом и предыдущем тактах отмечен акцентами (>).

2) В сольном варианте в этом такте помечено: *un poco riten.*

1) *ten.* 2) *ritenuto* 3)

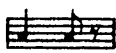
ну - ся я: Сквозь слё - зы у - лыб - ну - ся

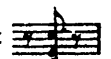
ну - ся я! Сквозь слё - зы у - лыб - ну - ся

[a tempo]

я!.. 4)

я!.. 4)

1) В сольном варианте и в *B-dur'*ном издании дуэта вторая нота - восьмая:  - ну - ся

2) В *B-dur'*ном издании дуэта последние две восьмые этого такта слигнованы; в сольном варианте в этом же такте знака *ten.* на третьей восьмой нет и в аккорде ф.-п. партии удвоена терция: 

3) В сольном варианте это *ritenuto* отсутствует.

4) Повторение последнего стиха принадлежит Даргомыжскому.

16а. К друзьям¹⁾

ДУЭТ

Слова А. ПУШКИНА

Moderato

К че - му, ве - сё - лы - е друзь - я,

Мо - ё тре - во - жит вас мол - чань - е? За - пев по - след - не - е про -

- щань - е, Уж му - за смолк - ну - ла мо - я! На -

1) Стихотворение Пушкина называется: *Друзьям*.

- пра - сно ли - ру взял я в ру - ки ¹⁾ Бря-цать ве - сель - е на пи -

- рах, И на о - слаб - лен - ных стру - нах И.

- скал по - те - рян - ны - е зву' - ки.

1) У Пушкина: брал.

1-й тенор

Бо - га - ми вам е - щё да - ны Зла - ты - е

2-й тенор

Бо - га - ми вам е - щё да -

дни, зла - ты - е но - чи, И том - ных дев у -

- ны Зла - ты - е но - чи, И том - ных

cresc. *f* - стре - мле - ны На вас вни - ма - тель - ны - е

cresc. *f* дев у - стре - мле - ны На вас вни - ма - тель - ны - е

cresc. *p*

о - чи. И - грай - те, пой - те, о друзь - я! У -

о - чи. И - грай - те, пой - те, о друзь -

- трать - те ве - чер ско - ро - теч - ной, И ва - шей

- я! У - трать - те ве - чер ско - ро - теч - ной, И

ра - до - сти бес - печ - ной Сквозь слё - зы у - лыб -

ва - шей ра - до - сти бес - печ - ной Сквозь слё - зы у - лыб -

1) В сольном варианте здесь стоит: *Un poco riten.*

ten. 1) *ri - te - nu - to*

- ну - ся я! Сквозь слё - зы у - лыб - ну - ся

ten. 1)

- ну - ся я! Сквозь слё - зы у - лыб - ну - ся

[a tempo]

я!..

я!..

1) Этого *ten.*, лиги и *ritenuto* последующих двух тактов в сольном варианте нет.

2) Повторение последнего стиха принадлежит Даргомыжскому.

17. Владыко дней моих

МОЛИТВА НА 4 ГОЛОСА

Слова А. ПУШКИНА

Andante non troppo lento ¹⁾

Сопрано

Контральто

Тенор

Бас

²⁾

Вла - ды - - ко дней мо-их! Дух празд-но-сти у-

Вла - ды - - ко дней мо-их! Дух празд-но-сти у-

Вла - ды - - ко дней мо-их! Дух празд-но-сти у-

Вла - ды - - ко дней мо-их! Дух празд-но-сти у-

³⁾

1) В сольном варианте молитвы: *Moderato assai*.

2) В сольном варианте в этих двух тактах (как и в постлюдии романса) акцентов нет.

3) В сольном варианте мелодия в этом такте несколько отличается:



ны - лой, Лю - бо - на - ча - ли - я, зме - и со - кры - той

ны - лой, Лю - бо - на - ча - ли - я, зме - и со - кры - той

ны - лой, Лю - бо - на - ча - ли - я, зме - и со - кры - той

ны - лой, Лю - бо - на - ча - ли - я, зме - и со - кры - той

сей, И празд - но - сло - ви - я не дай ду - ше мо -

сей, И празд - но - сло - ви - я не дай ду - ше мо -

сей, И празд - но - сло - ви - я не дай ду - ше мо -

сей, И празд - но - сло - ви - я не дай ду - ше мо -

1) В сольном варианте здесь обозначено: *f*

2) В сольном варианте здесь обозначено: *cresc.*, а в начале следующего такта: *f*

3) В сольном варианте так:



ей! Но дай мне зреть мою, о

ей! Но дай мне зреть мою, о

ей! Но дай мне зреть мою, о

ей! Но дай мне зреть мою, о

1)

боже, прегрешенья, Да брат мой от ме

боже, прегрешенья, Да брат мой от ме

боже, прегрешенья, Да брат мой от ме

боже, прегрешенья, Да брат мой от ме

2)

1) В сольном варианте здесь стоит знак *cresc.* (<), а в начале следующего такта: *f*

2) В сольном варианте над *а:* знак акцента (>).

ня не при - мет о - суж - де - нья,

ня не при - мет о - суж - де - нья,

ня не при - мет о - суж - де - нья,

ня не при - мет о - суж - де - нья,

pp И дух сми - ре - ни - я, тер - пе - ни - я, люб -

pp И дух сми - ре - ни - я, тер - пе - ни - я, люб -

pp И дух сми - ре - ни - я, тер - пе - ни - я, люб -

pp И дух сми - ре - ни - я, тер - пе - ни - я, люб -

1) В сольном варианте здесь стоит знак: *f*.

2) В сольном варианте нота *do* - половинная (*p*).

3) В сольном варианте мелодический голос в этом такте ритмически несколько отличается: нотой *dis* в начале следующего такта знак акцента (*>*).

ре - ни - я, тер -

- ви И це - ло - му - дри - я мне

- ви И це - ло - му - дри - я мне

- ви И це - ло - му - дри - я мне

- ви И це - ло - му - дри - я мне

1) 2)

в серд - це о - жи - ви!

в серд - це о - жи - ви!

в серд - це о - жи - ви!

в серд - це о - жи - ви!

1) 2) 3)

1) В сольном варианте две последние октавы этого такта проакцентированы (>).

2) В сольном варианте ритм иной:



3) В сольном варианте последняя триоль ф.-п. сопровождения отличается:



18. Над могилой¹⁾

КВАРТЕТ ДЛЯ ПЕНИЯ
Слова А. ДЕЛЬВИГА

Andante

Сопрано

Контральто

Тенор

Бас

Жизнь - ю зем - но - ю и - гра - ла о - на, как ре - бё - нок³⁾ и -

1) Стихотворение Дельвига называется: *Эпитафия*.

2) В более раннем сольном эскизе этого квартета в этом и последующих тактах дан пунктирный ритм:



3) У Дельвига: *младенец*.

Musical score for "The Song of the Lark" by George F. Root. The score is for piano and voice. The piano part is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the right hand, with a key signature change to B-flat major (two flats) in the second measure. The left hand provides harmonic support. The score includes a piano (*p*) dynamic marking and a crescendo (*cresc.*) marking. The vocal line is written in the treble clef, with lyrics in German.

The lyrics are:

 Die Lark singt die Lieder der Nacht

 Und singt die Lieder der Nacht

 Und singt die Lieder der Nacht

 Und singt die Lieder der Nacht

The musical score for 'The Song of the Lark' is written for piano. It features a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The score begins with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

1) См. примеч. 3-е на предыдущей странице.

как ре - бё - нок¹) и - груш - - кой.

как ре - бё - нок, ре - бё - нок¹) и - груш - - кой.

как ре - бё - нок, ре - бё - нок¹) и - груш - - кой.

- груш - - кой, как ре - бё - нок¹) и - груш - - кой.

Ско - ро раз - би - ла е - ё: вер - но у - те - ши - лась там!

1) См. примеч. 3-е на стр. 121.

2) В сольном эскизе этого квартета в этом и последующих тактах мелодия изложена иначе:

Ско - ро раз - би - ла е - ё: вер - но у - те - ши - лась там;

Ско - ро раз - би - ла е - ё: вер - но у - те - ши - лась

Ско - ро раз - би - ла е - ё: вер - но у -

Ско - ро раз - би - ла е - ё: вер - но у - те - ши - лась

Ско - ро раз - би - ла е - ё: вер - но у - те - ши - лась

там, вер - но у - те - ши - лась там,

- те - ши - лась там, у - те - ши - лась там,

там, да, у - те - ши - лась там,

там, вер - но у - те - ши - лась там,

p

1) В рукописи Даргомыжского этот такт в партии тенора отличается:



A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The melody is simple and catchy, with a clear refrain. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation with chords and moving lines in both hands.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The piece begins with a piano (p) dynamic and ends with a piano (pp) dynamic. The lyrics are written below the bass staff.

p *pp*

The Rose Tree
The Rose Tree
The Rose Tree
The Rose Tree

1) Все повторения слов в квартете принадлежат Даргомыжскому.

19. Камень тяжёлый на сердце лежит

РОМАНС НА ДВА ГОЛОСА

[Слова Э...]

Allegro ¹⁾

Piano introduction in B-flat major, 2/4 time. The music features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *sf* (sforzando) and *riten.* (ritardando).

[1-й голос]

[*p*]

Ка - мень тя - жё - лый на серд - це ле -

[2-й голос]

[*p*]

Ка - мень на серд - це ле -

a tempo[*p*]

ri - - te - nu to

- жит, Серд - це тос - ку - ет, тос - ку - ет, гру - стит!

- жит, Серд - це тос - ку - ет, тос - ку - ет, гру - стит!

1) В сольном варианте: *Agitato*.

a tempo

ri - te - nu

Грусть и тос - ка, по - ща - ди - те ме - ня, И - ли ско - рей по - гу -

Грусть и тос - ка, по - ща - ди - те ме - ня, И - ли ско - рей по - гу -

- to

a tempo.

- би - те ме - ня! Сна я не зна - ю ко - то - ру - ю ночь,

- би - те ме - ня! Сна я не зна - ю ко - то - ру - ю ночь,

ri - te - nu - to

a tempo

Слё - зы те - кут на ис - сох - шу - ю грудь! Ка - мень тя - жё - лый, сва -

Слё - зы те - кут на ис - сох - шу - ю грудь! ах, Ка - мень, сва -

ritenuto

- лись с серд - ца прочь. Серд - це, из - ме - ну не - вер - ной за -

- лись с серд - ца прочь. Серд - це, из - ме - ну не - вер - ной за -

a tempo

- будь, Серд - це из - ме - ну не - вер - ной за - будь!

- будь, Серд - це из - ме - ну не - вер - ной за - будь!

20. Не трите глаза

[ТРИО-ШУТКА]

Allegro

[f]

1 й
ТЕНОР2 й
ТЕНОР

БАС

