

**Министерство культуры Российской Федерации**  
**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение**  
**высшего образования**  
**Санкт-Петербургский государственный институт культуры**  
**Факультет искусств**  
**Кафедра фортепиано**

К.Ю.Щирина

**С.В. РАХМАНИНОВ**

**«ШЕСТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО» ОР. 38**

Исполнительский анализ вокального цикла

Учебно-методическое пособие  
для студентов заочной формы обучения  
направления бакалавриата и магистратуры «фортепиано»

Санкт-Петербург

2018

**УДК [ 780.8 : 780.616.432 ](=161.1) (07)**

**ББК 85.315.42-7р**

**Щ 87**

Утверждено учебно-методическим советом СПбГИК №     от     в  
качестве учебно-методического пособия.

**Рецензенты:**

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова

**Онегина О.В.**

Заслуженная артистка РФ, солистка Государственной академической Капеллы Санкт-Петербурга, доцент кафедры академического хора Санкт-Петербургского государственного института культуры

**Яскунова Е.Э.**

**Щирин К.Ю.**

С.В.Рахманинов. Шесть стихотворений для голоса и фортепиано ор.38.  
Исполнительский анализ вокального цикла : учеб.-метод.пособие / К.Ю. Щирин; М-во культуры Рос. Федерации, Санкт-Петербург.гос.ин-т культуры, Фак.искусств, каф.фортепиано – Санкт-Петербург : «КультИнформПресс», 2018. – 53 с.

Учебно-методическое пособие для студентов заочной и очной формы обучения направления бакалавриата и магистратуры «фортепиано» по курсу «концертмейстерский класс». Может использоваться в качестве вспомогательного материала по курсам «методика преподавания фортепианных дисциплин», «музыкальное просветительство», «история русского музыкального исполнительства», а также по курсу «фортепиано» для студентов хоровых специальностей очного и заочного отделений.

**УДК [ 780.8 : 780.616.432 ](=161.1) (07)**

**ББК 85.315.42-7р**

**ISBN**

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2018

## Содержание

1. Введение. О камерной вокальной музыке Рахманинова.....	4
2. О жанре романса .....	5
3. О модернистских направлениях в русской вокальной лирике конца XIX начала XX века .....	6
4. О некоторых стилевых особенностях камерной вокальной музыки С.В. Рахманинова .....	9
5. Об истории создания цикла романсов «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» ор. 38 .....	11
6. Исполнительский анализ романсов ор. 38 .....	14
7. Заключение .....	26
8. Список основной литературы. ....	27
9. Список дополнительной литературы .....	28
10. Приложения .....	29

## 1. Введение. О камерной вокальной музыке Рахманинова

Романсы Рахманинова на сегодняшний день являются не только часто исполняемыми современными вокалистами, любящими камерную вокальную музыку, так и любимыми произведениями музыкантов-пианистов. Они – проявление другой грани творчества С.В. Рахманинова – гениального композитора, пианиста, дирижера. Они досказывают своими средствами то, что говорил миру «фортепианный» Рахманинов в своих прелюдиях, музыкальных моментах, этюдах-картинах. По своей популярности романсы как бы соперничают с его фортепианными произведениями, оказывая влияние друг на друга, образуя общие образные сферы.

Рахманинов один из наиболее многогранных и великих композиторов, создающих романсы, подарил этому жанру небывалую масштабность, глубину и разнообразие.

В вокальной лирике Рахманинова находят продолжение черты романсовых стилей А.А. Алябьева (1787 - 1851 гг.), А.Л. Гурилёва (1803 - 1858 гг.), А.Е. Варламова (1801 - 1848 гг.), М.И. Глинки (1804 - 1857 гг.), А.С. Даргомыжского (1813 - 1869 гг.) и П.И. Чайковского (1840 - 1893 гг.).

Взаимосвязь с А.А. Алябьевым, А.Л. Гурилёвым, А.Е. Варламовым и М.И. Глинкой проявляется, прежде всего, в истоках жанра: связь с народной песней, городской бытовой музыкой, цыганским романсом и музыкой европейских классиков.

С А.С. Даргомыжским и П.И. Чайковским – экспрессия высказывания, напряжённость мелодических интонаций, разнообразие фортепианной фактуры, сквозное развитие музыкальных форм.

Есть в романсах С.В. Рахманинова черты, указывающие на их стилистическую связь с лирикой композиторов Могучей кучки: М.А. Балакирева (1837 - 1910 гг.), А.П. Бородина (1833 - 1887 гг.), Н.А. Римского-Корсакова (1844 - 1908 гг.).

Считается, что «корсаковское» начало ощущается в общем светло-элегическом тоне многих созерцательных романсов Рахманинова, в богатстве и сочности их гармонического колорита. Хотя всё усвоенное от учителей и предшественников глубоко переосмысливалось композитором и приобретало новый, индивидуальный характер.

Стиль музыки С.В. Рахманинова обладает большой внутренней цельностью и органичностью. Тем не менее, ему близка и чеховско-бунинская линия в литературе, и лирическая пейзажность Левитана, Нестерова, Остроухова в живописи. При этом Рахманинов стремился не столько к непосредственному отражению тех или иных явлений действительности средствами музыки, сколько к выражению своей эмоциональной реакции,

мыслей, чувств и переживаний, возникающих под влиянием полученных впечатлений.

Вокальное творчество композитора обычно разделяют на три основных этапа:

1) ранний (1890 - 1902 гг.) в этот период были созданы романсы ор. 4, 8, 14, 21;

2) зрелый (1902 - 1906 гг.) созданы романсы ор. 26;

3) поздний (1916 г.) создание романсов ор. 34, 38.

На протяжении этих периодов композитор обращался к разным жанрам: русской песни, ориентальным романсам, балладам, романсам-монологам с самым разнообразным содержанием (любовные, пейзажные, драматические, с социальной тематикой).

## 2. О жанре романса

Для того, чтобы лучше понять специфику исполнения романсов С.В. Рахманинова вообще и, в частности, его ор. 38 вспомним некоторые основные положения, которые каждый музыкант-педагог, каждый пианист-исполнитель, каждый студент в классе аккомпанемента должен помнить.

Слово «романс» - испанского происхождения, первоначально обозначало песню на «романском», то есть на испанском языке.

В Россию этот термин пришёл из Франции; вначале так называли произведения, написанные на французский текст. Произведения, написанные на русский текст, назывались «российскими песнями».

С течением времени значение слова «романс» расширилось, и теперь так называются произведения для голоса с сопровождением, написанным в более сложной, чем песня, форме.

Б.В. Асафьев писал: «романс» - усложнённый вид «комнатной», «домашней» салонной песни; песни, ставшей более интимной, отзывчивой в отношении передачи тончайших оттенков психики - личных душевных настроений и тесно спаявшейся с лирической поэзией<sup>1</sup>.

В настоящее время романс - многообразие камерных вокальных форм (сольных и ансамблевых) с инструментальным сопровождением.

Нет различий между терминами «романс» и «песня» лишь в немецком языке, где эти понятия совпадают, и обозначаются одним словом «Lied».

Начало расцвета романса - I половина XIX века, период, для которого характерен особый интерес к лирическим жанрам: к искусству, отражающему внутренний мир человеческой личности. В это время создавали свои произведения в России А.А. Алябьев, А.Л. Гурилёв, А.В. Варламов, М.И. Глинка, А.С. Даргомыжский и за рубежом - Ф. Шуберт, Р. Шуман.

---

<sup>1</sup> Б.В. Асафьев «Путеводитель по концертам», М., 1978 г., стр. 115.

Во II половине XIX века - начале XX века к именам первых классиков романса прибавились имена таких отечественных композиторов как М.П. Мусоргский, А.П. Бородин, Н.А. Римский - Корсаков, П.И. Чайковский, С.И. Танеев, С.В. Рахманинова, Н.К. Метнера, А.Т. Гречанинова, которые создали неповторимый мир русского классического романса. Нельзя не сказать и о зарубежных композиторах, создавших великие произведения в этом же жанре. Это И. Брамс, Э. Григ, Г. Вольфа. Однако «список» создателей романсов не исчерпывается только этими именами. Существует огромное количество композиторов, как создавших по нескольку шедевров в этом жанре, так и просто написавших некоторое количество произведений, которые создали музыкально-культурную «почву», на которой «выросли» великие произведения и которые подготовили слушательское восприятие к пониманию шедевров.

Таким образом, история русского классического романса свидетельствует не только об интенсивном развитии этого жанра на протяжении большого периода, но и о богатстве и многообразии художественных форм, о разнообразии творческих индивидуальностей.

### **3. О модернистских направлениях в русской вокальной лирике конца XIX начала XX века**

Говоря про отечественное музыкальное искусство на рубеже XIX-XX веков, необходимо немного остановиться на вопросах развития модернистских направлений в это время.

Развитию модернистских направлений в русской вокальной лирике способствовало обращение композиторов к поэзии того времени. В поэзии, в живописи и в музыке возникает множество отдельных направлений и групп, противопоставляющих себя другим и зачастую враждовавших между собой. Они сознательно отгораживали искусство от жизни или даже противопоставляли его жизни, как некую «высшую реальность».

А. Белый: «Начиная с низших форм искусства и кончая музыкой, происходит медленное, но верное ослабление образцов действительности... Приближаясь к музыке, художественное произведение становится глубже и шире... всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность и конечным - музыку, как чистое движение<sup>2</sup>».

Вокальное творчество композиторов данного периода весьма трудно поддаётся чёткому разграничению на реалистическое и модернистское. «Последовательными» модернистами в этом жанре являются И. Стравинский, Сенилов, Н. Черепнин.

---

<sup>2</sup> А. Белый «Символизм», М., 1910 г., стр. 165 - 166.

Конец XIX и начало XX века в России время перемен, неизвестности и мрачных предзнаменований, разочарований и предчувствия гибели существующего общественно-политического строя. Именно с этим связано возникновение символизма.

Символизм — первое и самое значительное из модернистских течений в России. По времени формирования и по особенностям мировоззренческой позиции в русском символизме принято выделять два основных этапа. Поэтов, дебютировавших в 1890-е годы, называют «старшими символистами» (В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб). В 1900-е годы в символизм влились новые силы, существенно обновившие облик течения (А. Блок, А. Белый, В. Иванов). Принятое обозначение «второй волны» символизма — «младосимволизм». «Старших» и «младших» символистов разделял не столько возраст, сколько разница мироощущений и направленность творчества.

Философия и эстетика символизма складывалась под влиянием различных учений — от взглядов античного философа Платона до современных символистам философских систем В. Соловьева, Ф. Ницше, А. Бергсона. Традиционной идее познания мира в искусстве символисты противопоставили идею конструирования мира в процессе творчества. Творчество в понимании символистов — подсознательно-интуитивное созерцание тайных смыслов, доступное лишь художнику-творцу. Более того, рационально передать созерцаемые «тайны» невозможно. По словам крупнейшего среди символистов теоретика В. Иванова, поэзия есть «тайнопись неизреченного». От художника требуется не только сверхрациональная чуткость, но тончайшее владение искусством намека: ценность стихотворной речи — в «недосказанности», «утаенности смысла».

Главным средством передачи созерцаемых тайных смыслов и призван был символ.

В стихотворениях символистов земная жизнь представляется сном и тенью. Реальная жизнь изображается как безобразная, злая, скучная, бессмысленная. Реальности противопоставлен мир мечты и творчества, мир, где личность обретает полную свободу.

Категория музыки — вторая по значимости (после символа) в эстетике и поэтической практике нового течения. Это понятие использовалось символистами в двух разных аспектах — общемировоззренческом и техническом. В первом, общеполитическом значении, музыка для них — не звуковая ритмически организованная последовательность, а универсальная метафизическая энергия, первооснова всякого творчества. Во втором, техническом значении, музыка значима для символистов как пронизанная звуковыми и ритмическими сочетаниями словесная фактура стиха, то есть как максимальное использование музыкальных композиционных принципов в поэзии. Стихотворения символистов порой строятся как завораживающий поток словесно-музыкальных созвучий и переключек.

Символизм обогатил русскую поэтическую культуру множеством открытий. Символисты придали поэтическому слову неведомую прежде подвижность и многозначность, научили русскую поэзию открывать в слове дополнительные оттенки и грани смысла. Плодотворными оказались их поиски в сфере поэтической фонетики: мастерами выразительного ассонанса и эффектной аллитерации были К. Бальмонт, В. Брюсов, И. Анненский, А. Блок, А. Белый. Расширились ритмические возможности русского стиха, разнообразнее стала строфика. Однако главная заслуга этого литературного течения связана не с формальными нововведениями.

Символизм пытался создать новую философию культуры, стремился, пройдя мучительный период переоценки ценностей, выработать новое универсальное мировоззрение. Преодолев крайности индивидуализма и субъективизма, символисты на заре нового века по-новому поставили вопрос об общественной роли художника, начали движение к созданию таких форм искусства, переживание которых могло бы вновь объединить людей. При внешних проявлениях элитарности и формализма символизм сумел на практике наполнить работу с художественной формой новой содержательностью и, главное, сделать искусство более личностным.

Таким образом, основное содержание течения символизма, как одной из ветвей модернизма, попытка найти новые выражения языка, создание новой философии в литературе и музыке. Символисты считали напомнить, что мир не прост и понятен, а наполнен смыслом, глубину которого найти невозможно.

К символистской поэзии в вокальных циклах обращались композиторы далёкие от модернизма. Например: С.В. Рахманинов «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» ор. 38, А.Т. Гречанинов «Цветы зла» (на слова Бодлера) ор. 48, И. Танеев «Иммортели» (на стихи Эллиса) ор. 26.

Принято считать, что в этот период ослабевает ценнейшее качество русского романса - демократизм. В творчестве модернистов романс из искусства «общительного» делается искусством, замкнутым в себе, предназначенный для узкого круга слушателей. Ослабевает связь романса и народной песни, питавшей русскую вокальную музыку на всём пути его развития. Именно к данному периоду относятся особенно рьяные нападки музыкального критика В. Каратыгина и других представителей модернистской критики на его живое, подлинное человеческое искусство. Хотя, по мнению Л.Е. Гаккеля, три русских композитора, соединивших в своем творчестве русскую песню и итальянскую кантилену, вывели русскую музыку на мировой уровень – Глинка, Чайковский и Стравинский. Можно в чем-то соглашаться, в чем-то не соглашаться с мнением известного ученого, но значение модернизма и, в частности, символизма для формирования уникального облика России в сфере литературы, музыки, искусства в целом на рубеже XIX-XX веков нельзя недооценивать.



#### 4. О некоторых стилевых особенностях камерной вокальной музыки С.В. Рахманинова

Одна из существенных особенностей стиля романсов С.В. Рахманинова - разнообразие фортепианного сопровождения. Фортепианную партию романсов невозможно назвать просто аккомпанементом. Это абсолютно равнозначная партия, зачастую более значимая для передачи настроения, состояния, чем вокальная строчка. Тенденция повышения значимости фортепиано в дуэте фортепиано-вокал наблюдается и у некоторых зарубежных композиторов, что позволяет сделать акцент не на «чистой вокальности», а на взаимосвязи поэтического текста и фортепианной партии. Например, у Гуго Вольфа есть «Стихотворения Мёрике» (53 песни, 1888), «Стихотворения Эйхендорфа» (20 песен, 1880—1888), «Стихотворения Гёте» (51 песня, 1888—1889).

Некоторые приёмы развития и построения целостного произведения (особенно в ранних опусах романсов) заимствованы Рахманиновым у П.И. Чайковского. Это - несовпадение вокальных и фортепианных кульминаций, постепенное уплотнение фактуры.

Возрастание самостоятельности роли фортепианной партии сопровождается усложнением фактуры, использованием встречных ритмов и свободных метров (иногда даже не выставляется размер).

Среди романсов встречаются образцы концертно-виртуозной фортепианной фактуры, наряду с прозрачным камерным изложением, требующим от пианиста исключительного звукового мастерства в передаче ритмических и полифонических деталей музыкальной ткани, тончайших регистровых и гармонических красок.

Вокальный стиль композитора отличается сочетанием плавной и пластичной кантилены с чуткой, всегда психологически оправданной декламацией. Если у П.И. Чайковского декламационность связана с кульминационными точками в романсах, то у Рахманинова, зачастую именно с декламации начинается мелодическая линия. В них тесно взаимодействуют разные типы интонирования: речитативы и распевные эпизоды.

Чувство формы, присущее С.В. Рахманинову в его фортепианных произведениях, ярко проявилось в напряженной и выпуклой динамике его романсов. Они отличаются особой драматической остротой, «взрывчатостью» кульминаций, в которых с необычной силой раскрывается внутренняя психологическая коллизия, главная мысль произведения.

Не менее типичны для вокальной лирики «тихие» кульминации с использованием на нежнейшем *pianissimo* высоких звуков.

Такие кульминации, при всей внешней сдержанности, обладают огромной эмоциональной напряженностью и производят неизгладимое художественное впечатление, являясь выражением самых сокровенных мыслей и чувств автора. Наиболее ярким средством достижения эмоционального содержания романса является использование контрастной динамики.

Особое значение композитор придаёт постлюдиям. Они играют завершающую роль в романсе, доводя музыкальное развитие до конца. Часто именно в постлюдии находится главная кульминация романса.

Для композитора характерно тяготение к сложным формам: двухчастным и трёхчастным, простых вокальных форм практически нет. Довольно часто композитор обращается к строфическим формам, есть примеры сквозного развития.

Одной из характерных особенностей камерной вокальной музыки С.В. Рахманинова, является яркий мелодизм, в значительной степени определяющий характер гармонического мышления композитора и фактуру его романсов, насыщенную самостоятельными голосами, то выдвигающимися на передний план, то исчезающими в густой плотной звуковой ткани. После стремительного взлёта или длительного напряженного восхождения к вершине мелодия как бы застывает на достигнутом уровне, неизменно возвращаясь к одному длительно опеваемому звуку, или медленно, парящими уступами возвращается к исходной высоте. Возможно и обратное соотношение, когда более или менее продолжительно пребывание в одной высотной зоне неожиданно нарушается ходом мелодии на широкий интервал, вносящий оттенок острой лирической экспрессии.

Склонность к созерцательному лиризму, длительному погружению в какое-нибудь одно душевное состояние совмещалось с огромной, рвущейся наружу энергией, жаждой активного самоутверждения. Отсюда сила остроты контрастов в его музыке. Каждое чувство, каждое душевное состояние он стремился довести до крайней степени выражения.

В свободно развертывающихся лирических мелодиях Рахманинова с их длительным непрерывным дыханием, часто слышится что-то родственное русской протяжной народной песне. Лишь в редких случаях композитор использовал подлинные народные напевы, не стремился он и к прямому сходству своих собственных мелодий с народными.

Другая сторона стиля камерной вокальной музыки С.В. Рахманинова – это необычайно энергичный, властно покоряющий, гибкий, прихотливый ритм.

Ритм - важнейшее средство выразительности С.В. Рахманинова.

О значении ритмического начала в музыке композитора очень образно и точно сказал Б.В. Асафьев: «Ритм, коренья в музыке, передавался исполнителю, как ее кровообращение, пульсация, ибо рахманиновская музыка никак не существует только архитектурно: только в насквозь ритмическом организационном исполнении она перестает быть кажущейся рыхлой<sup>3</sup>».

Особенностью рахманиновского ритма является использование *tempo rubato*, что придает особую выразительность сочинениям композитора. Авторские ремарки в каждом конкретном случае диктуются характером

---

<sup>3</sup> Б.В. Асафьев. С.В. Рахманинов «Воспоминания о Рахманинове» т. II, стр. 362.

образа, закономерностью развития мелодической линии, движением гармоний, особенностями фактуры.

С.В. Рахманинов широко использует ритмические остановки, подчеркивающие цезуры между отдельными построениями, кратковременные сжатия, учащения ритмической пульсации при подходах к кульминациям.

Ритмический рисунок всегда очень рельефно очерчен, независимо от того, является ли ритм простым, ровным, подобно тяжелым, размеренным ударам большого колокола, или сложным, затейливо цветистым.

В области гармонии С.В. Рахманинов не выходил за пределы классической мажоро-минорной системы. К числу индивидуальных примет рахманиновского гармонического языка относится: замедленность функционального движения, склонность к длительному пребыванию в одной тональности, ослабленность тяготений. Обилие сложных многотерцовых образований, нон- и ундецим-аккордов создают выразительное звучание. Использование пентатоники и трихордов подтверждают взаимосвязь с народной музыкой.

Господство песенного начала в романсах Рахманинова определяет высокую степень полифонической насыщенности её звуковой ткани.

В основе «рахманиновской гармонии» лежит уменьшенный вводный септаккорд гармонического минора, обычно употребляемый в виде терцквартаккорда с заменой II ступени III и разрешением в тоническое трезвучие в мелодическом положении терции. Возникающий при этом в мелодическом голосе ход на уменьшенную кварту вызывает щемящее скорбное чувство.

Одна из примечательных черт в музыке Рахманинова - преобладание минорного колорита. Даже мажор приобретает не редко минорную окраску благодаря понижающим альтерациям, тональным отклонениям и широкому употреблению минорных побочных ступеней. Между тем рахманиновский густой «тёмный» минор часто звучит мужественно, протестующее и полон огромного волевого напряжения.

## **5. Об истории создания цикла романсов «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» op. 38**

В конце лета 1916 года С.В. Рахманинов создает свой последний цикл «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» op. 38.

Этот цикл занимает особое место в камерном вокальном творчестве композитора, прежде всего, благодаря выбору текстов.

В отличие от предшествующих вокальных опусов, в которых он обращался к очень разнообразным поэтическим источникам (кроме op. 8, где цикл из 6 романсов написан на слова А.Н. Плещеева), здесь представлены стихи современных поэтов – символистов: А.А. Блока, А. Белого, И. Северянина,

Ф.К. Сологуба, В.Л. Брюсова и К.Д. Бальмонта, общей чертой которых было стремление к обновлению образной системы и средств классической поэзии.

С.В. Рахманинов не очень жаловал современных поэтов, поэтому выбор текстов ор.38 был непростым.

Говоря про историю создания этого цикла, необходимо вернуться в 1912 год. В то время Рахманинов познакомился с Мариэттой Сергеевной Шагинян (1888 - 1982 гг.), писательницей и поэтессой, знакомство с которой началось с письма М.С. Шагинян к Рахманинову, в котором она не сообщила своего имени, подписавшись «Ре».

Тексты ор. 38 были привезены Рахманинову самой М.С. Шагинян в Ессентуки весной 1916 года, где он отдыхал и лечился.

Около половины текстов романсов ор. 34 также выбраны М.С. Шагинян.

Встреча в Ессентуках оказалась важной, и не только по её творческим последствиям. Состоялась беседа, действительно похожая на исповедь: в то время Рахманинов пребывал в состоянии творческого кризиса.

«Кроме непроизводительной работы, у меня ещё и следствие - ужасное настроение. Тоска и тоска!.. Чуть позднее: «... работа всё время не клеилась и не удовлетворяла..., довела меня до той точки, когда ни с работой, ни с собой совладать уже не мог<sup>4</sup>».

В лице таинственного собеседника Рахманинов нашел исповедника, которому доверял свои радости и печали, мысли и сомнения.

Она обладала большими познаниями в области искусства, особенно поэзии, хорошо понимала и чувствовала жизненные проблемы и умела отводить их в сторону, когда в этом возникала необходимость.

В беседе с Рахманиновым Мариэтта Сергеевна не ограничивалась только объяснениями литературных достоинств, но и вместе с ним разбирала музыкальную сторону будущих романсов.

В результате Рахманинов проявил особый интерес к современным текстам поэтов-символистов и создал прекрасные вокальные произведения, такие как: «Ночью в саду у меня», «К ней», «Маргаритки», «Крысолов», «Сон» и «Ау».

Особенно любимыми и удачными романсами, на взгляд композитора, стали «Маргаритки» А.Белого и «Крысолов» К.Бальмонта.

Но было и ещё одно обстоятельство, которое, несомненно, подтолкнуло и вдохновило композитора на создание цикла романсов ор.38.

Причиной его творческих побед стала молодая и талантливая начинающая певица Нина Павловна Кошиц (1894 - 1965гг.).

Сергей Васильевич не только посвятил Нине Павловне свой последний цикл романсов ор. 38, но и подарил ей тетрадь с эскизами этих романсов.

Н.П. Кошиц обладала эффектной внешностью и вполне подходила к тому определению источника вечного вдохновения, о котором говорил Рахманинов.

---

<sup>4</sup> С.В. Рахманинов. Литературное наследие. Письма, т. II, стр. 81-82.

Её сопрано удивительно глубокого и свежего тембра одинаково легко звучало во всем своём широком диапазоне.

Результатом их совместного сотрудничества стала серия концертов, прошедших с большим успехом в Москве, Харькове, Петрограде и Киеве в 1916 году.

В программу концертов вошли романсы ор. 38 и ряд ранних сочинений композитора.

Отмечая редкую музыкальность певицы, яркую экспрессию её исполнения, об ансамбле композитора и певицы писали: «Вместе с исключительным по красоте аккомпанементом Рахманинова её исполнение составляло редко встречающуюся полноту художественного образа<sup>10</sup>».

Последний цикл романсов С.В. Рахманинова - явление очень сложное, в нём заметно и увлечение модернизмом и внутреннее стремление преодолеть это увлечение.

Общим для всего ор. 38 является стремление заменить жанр романса жанром «стихотворения с музыкой», то есть подчеркнуть ведущую, определяющую роль поэтического текста. Преимущественное внимание к тексту означает, прежде всего, внимание к его деталям, к отдельным поэтическим образам, метафорам, к поэтическому ритму, рифме. Отсюда очень большая детализация и музыкально-выразительных средств, отсюда и миниатюрность формы, и предпочтение именно тех композиционных форм, которые легче всего превращаются в форму «сквозного развития». Отсюда и перенесение центра тяжести в фортепианную партию, более склонную к изображению деталей, чем вокальная.

Таким образом, назвав свой последний цикл «Шесть стихотворений» и этим как бы подчеркнув определяющую роль поэзии, Рахманинов почти во всех романсах даёт очень свободную музыкальную трактовку текста. В каждом стихотворении он ищет проявление живого человеческого чувства, оставляя в стороне всю нарочитость, надуманность его поэтического выражения.

Выбор стихов не мог совсем не сказаться на тоне лирического высказывания, менее свободного и непосредственного, чем в романсах предшествующих опусов.

Рассматривая последний цикл романсов в целом, нельзя не отметить, что и прикоснувшись к «соблазнам модернизма», Рахманинов остался тем же художником - реалистом, каким он был всегда, каким он вошёл в историю музыкального искусства своего народа.

## 6. Исполнительский анализ романсов ор. 38

### «Ночью в саду у меня» ор.38 №1 (g-moll) сл. А.С. Исаакяна в переводе А.А. Блока

В отличие от пяти сочинений входящих в ор. 38, которые привнесли особую новую окраску в звучании фортепианной партии, романс «Ночью в саду у меня» близок к лирико-пейзажным романсам предыдущих лет.

Стихотворение А.С. Исаакяна в переводе А.А. Блока по содержанию близко к традиционным мотивам народной поэзии: образ грустной плакучей ивы - символ безутешной в своем горе девушки.

Тонкой, детализированной передаче поэтического текста способствует свобода и гибкость мелодической линии (постоянная смена образа).

В первом мелодическом обороте (см. *Приложение 1: такты 1 - 2*) особый оттенок острой, щемящей боли передают интонации уменьшенная терция и увеличенная секунда. Те же интонационные элементы становятся основой для построения драматической кульминации во второй половине романса на словах «ивушке, плачущей горько...» (см. *Приложение 1: такты 13 - 14*). Ход на увеличенную секунду привносит в музыку романса черты ориентальности, использованные Рахманиновым в его ранних опусах.

В кульминации *композитор* объединяет и концентрирует целую группу средств - мелодических, гармонических, фактурно-динамических, для наибольшего достижения «ударности» значения поэтического текста. Звуковысотная кульминация вокальной мелодии отмечена остро диссонирующей последовательностью аккордов (эллипсис нонаккордов) и типичным для Рахманинова приемом расширения звучащего пространства, благодаря богатству фортепианной партии (см. *Приложение 1: такты 14 - 15*). Вопросно-ответная структура первого мелодического построения с мягким опеванием сначала доминанты, а затем тоники напоминает лирическую мелодику П.И. Чайковского. Заостренная экспрессия сочетается с миниатюрностью формы и лаконизмом средств изложения.

В первых двух предложениях используется аккордовый склад фактуры. Важно выстроить соотношение всех голосов в аккордах и создать единую линию, помогающую певцу выразить смысл поэтического текста. Особое внимание нужно уделить исполнению пунктирного ритма (см. *Приложение 1 такты 3, 7*), который создаёт ощущение тревоги, за счет внезапности появления в сочетании с гармонией. В первом случае, акцентированный пунктир возникает на фоне длинной ноты у вокалиста на нюанс *piano*, (см. *Приложение 1 такт 3*). В партии фортепиано аккорды должны быть исполнены в динамическом единстве с вокальной партией. Во втором случае пунктирный ритм является предыктом к окончанию второго предложения (см. *Приложение 1 такт 7*).

Далее следует небольшая связка перед вторым разделом. Двойные ноты, постепенно переходящие в аккорды - образ слёз. Пассаж следует выстроить

по звукам средних и нижних голосов (нисходящий хроматический ход), разбив каждую фигурацию на триоли, (см. *Приложение 1 такт 8*)

В начале второго раздела происходит смена тональности (модуляция), (см. *Приложение 1 такт 10*) Четыре звука «ре» в верхнем голосе (в партии фортепиано) на фоне аккордов, создают ощущение нетерпения, биения сердца... Исполнение звуков «ре» требует тщательности выбора способа звукоизвлечения (см. *Приложение 1 такты 10 - 11*).

Далее мы возвращаемся к первоначальному темпу. Для того, чтобы ощутить движение мелодической линии, здесь обычно рекомендуют собрать все звуки в партии фортепиано в единый аккорд и почувствовать таим образом гармонические изменения.

Кульминационной звуковысотной точкой у вокалиста является звук *си-бемоль второй октавы*, после которого происходит хроматический спад (см. *Приложение 1 такт 14*). В партии фортепиано, наоборот: на фоне нисходящей мелодии звучит пассаж на *creshendo*, добавляя экспрессию и вызывая представление о падающих и рассыпающихся на ветвях каплях.

Далее «слёзы» звучат в партии фортепиано в нижнем голосе. Происходит игра регистров звука *си-бемоль* на фоне триольных фигураций в партии правой руки. (см. *Приложение 1 такты 16-17*).

Окончание возвращает нас в прежнее настроение печали, элегический соль минор.

### «К ней» op. 38 №2 (F-dur) сл. А. Белого

Стихотворение «К ней» написано в апреле 1908 года, вероятно под влиянием ранней поэзии близкого друга А.Белого - А.А. Блока, знакомство с которым произошло в 1904 году.

«Стихи о Прекрасной Даме» (1904 год) - первый цикл стихотворений А.Блока, наполненный мистическим предчувствием приближения «Вечной женственности», которая озарит и преобразует мир. Поэт исходит из платоновского противопоставления истинного мира идей и мнимого мира реальности. Лирический герой этого периода творчества А. Блока - романтик, для которого любовь является высшей ценностью. Цикл посвящен Л.Д. Менделеевой (жене поэта), поводом для которого послужила их встреча в Исаакиевском соборе. Перед поэтом впервые появляется образ, сравнимый с пушкинской Мадонной.

В стихах А. Белого поэт обращается к «прекрасному образу» («Милая, где ты?») как к реальному образу девы Марии. Обращение С.В. Рахманинова к стихам А. Белого не случайно. Думается, что это может говорить о вере композитора в высшие человеческие идеалы.

С.В. Рахманинов как можно тщательнее попытался передать гибкость поэтической формы стихотворения с его капризной ритмикой, изысканной

игрой внутренних форм через метроритмическую свободу романса. В начале его размер не указан, в средней части появляются размеры 9/8 и 6/8.

Принято считать, что пятидольность или симметричная группировка 8/8 берут свои истоки в жанре русской народной песни.

Любовные призывы в тексте А.Белого «К ней» наделены любовными образами и метафорами («Руки воздеты: жду тебя В струях Леты смытую Бледные Леты струями...»).

С.В. Рахманинов в каждой строфе, устремлённой к этим призывам («Милая, где ты, милая») передаёт характер настойчивости и взволнованности. Именно стремление передать рост чувства определило все частности музыкальной формы. В основе - варьированная куплетная форма со «сквозным» развитием, ведущем к яркой кульминации.

Выбор тональности, модуляционные отклонения, тональные противопоставления - средства передачи чувств в музыкальной речи.

Романс начинается с мотива опевания в фортепианной партии, который является ритмическим «стержнем», переходя из одного голоса в другой в разных тональностях (см. *Приложение 2*). Пятидольность и симметричная группировка 8/8 придают музыке ритмическую оstinatность. Создаётся картина «живой» природы, сопереживающей лирическому герою, находящемуся в состоянии смятения, в поиске «прекрасного образа». Партия фортепиано изложена в полифонической фактуре, в которой важно прослушивание каждого голоса, выявление их тембровой окраски, ясная передача мелодической линии из руки в руку. Звуки, исполнение которых обозначено штрихом *tenuto* - мелодия, организующая ритмический рисунок (триоль, дуоль). Для вокалиста это является ритмической подсказкой с первого такта романса, так как нет метрического обозначения движения в тексте.

Третий такт - вступление вокалиста, которому важно услышать три звука в среднем и нижнем голосах партии фортепиано, чтобы ритмично выдержать звук на слоге «тра...». Более высокая tessitura вокальной партии (вторая октава) выражает большую экспрессию.

Такты 3, 6 – смена стихотворного размера. Рахманинов показывает капризность ритмики поэтического текста за счет изменения количества долей в такте. В динамическом отношении каждый такт завершается *diminuendo*, в десятом такте - авторское указание *ritenuto*.

С одиннадцатого такта происходит ускорение ритмической пульсации в партии фортепиано. В стихотворном тексте - интонация призыва. Впервые появляется размер 9/8, фигурации восьмых выписаны квинтолями.

Такт 14 – кульминация. Пассаж в партии фортепиано должен прозвучать стремительно на *diminuendo*, и при необходимости *accelerando*, так как у певца длинный звук и можно просто «задушить» его (как говорят музыканты) на длинной ноте.

Для преодоления пианистических трудностей можно позиционно проучить пассаж. Хотя существует целый комплекс средств, которые помогут быстро и



точно выучить пассаж такого рода. Два последних звука в такте 13 можно передать из левой руки в правую. Так будет более удобно и пластично.

Первый куплет оканчивается размером 6/8. В двойных нотах важно стройное звучание голосов, с подчеркиванием мелодической линии (*tenuto*).

Второй куплет: с шестнадцатого по двадцать второй такты происходит тональный сдвиг в *d-moll*. С восемнадцатого такта («Руки воздеты: жду тебя...») концертмейстеру следует провести мелодическую линию на *accelerando*. Перед словом «жду» у вокалиста и пианиста «общее дыхание».

В аккордах в партии фортепиано происходит перемещение мелодического голоса из верхнего в средний. Такт 27 - три пласта, в среднем голосе - мелодическая линия, опора на первые пальцы в партии левой руки.

Такт 28 - дублирование мелодического голоса партией солиста. Такт 33 – может представлять некоторые технические трудности для пианиста. Необходимо точно прослушать синкопы в левой руке, в правой руке аккордовую последовательность исполнить на *legato*, точно проинтонировав и прослушав мелодическую линию и исполнив ее очень точно, выразительно и пластично.

**«Маргаритки» ор. 38 № 3 (F-dur) на стихи И. Северянина  
(июль 1909 г.)**

«Маргаритки» - образец светлой созерцательной рахманиновской лирики, связанный с поэтическим ощущением мира.

По характеру образов и общему эмоциональному колориту этот романс близок таким романсам как «Здесь хорошо», «Сирень», «У моего окна».

Ясная, плавно льющаяся мелодия пасторального характера на фоне тихо журчащих, неторопливых фигураций создает ощущение воздуха и пространства. Главная мелодическая мысль излагается в партии фортепиано, в вокальной партии звучит подголосок к теме. Лишь в репризе тема появляется на первом плане, да и то лишь на короткое время. Интересно, что при создании фортепианной транскрипции этого романса композитор почти не внёс в него фактурных изменений. Некоторые вокальные фразы были им просто опущены без всякого ущерба для цельности впечатления. Музыкальная ткань непрерывно живёт и дышит, то расширяясь до очень широкого диапазона, то снова, сжимаясь.

Границы разделов музыкальной формы не совпадают с делением стихотворного текста на строфы. Например, средний раздел охватывает вторую и начальные строки третьей строфы. В фортепианной фактуре постепенно происходит усложнение, расширение диапазона звучания. Создается яркий образ летнего расцвета природы, торжества жизни и радости. В широких мелодических ходах заключительных фраз слышатся обороты, родственные лирической мелодике Прокофьева и других композиторов более позднего времени<sup>5</sup>.

Недостаток словесного текста в условной репризе компенсируется развернутой фортепианной постлюдией.

Мелодия, проходящая в партии фортепиано, служит одним из ярких примеров свободного «бесконечного» мелодического развёртывания. В основе развития каждой мелодической фразы лежит принцип возвращения к исходной точке; мягко ниспадающей интонации, как бы рождённой радостным, привольным вздохом или тихим восклицанием. (см. *Приложение 3 такты 3-6*).

Когда эта интонация переходит в вокальную партию в коде, там она конкретизируется как восклицание («О, девушки!»).

В романсе «Маргаритки» основным требованием к исполнителям является грамотное воплощение ансамблевых задач. Каждая фраза в партии фортепиано должна пластично переходить в следующую, не прерывая ощущения единой линии, не нарушая образную сферу романса.

Большинство фраз у вокалиста имеют своё начало со слабой доли такта, таким образом, певец и концертмейстер находятся друг с другом в постоянном

---

<sup>5</sup> Интересно, что в финальных аккордах Этюда-картины Ре мажор ор.39 также слышатся прокофьевские гармонии.

«общении», передавая музыкальную мысль из партии фортепиано в партию солиста в многочисленных подголосках.

Основная трудность для пианиста-концертмейстера - наличие мелких длительностей в партии (шестнадцатые). Важна абсолютная синхронность в исполнении ритмического рисунка у концертмейстера и певца, тщательное знание партий друг друга. Особенно это относится к окончанию фраз.

Романс начинается с интонации восклицания (восходящий хроматический ход, скачок на терцию и его заполнение). При вступлении певца происходит интонационное изменение первого мотива (см. *Приложение 3 такт 2*), звучит три повторяющихся звука *си-бекар*.

С третьего такта в партии правой руки концертмейстера - самостоятельная мелодия, в левой – сопровождение, перекликающееся с партией вокалиста.

Такт 5 (третья доля) - ритмическая трудность в партии фортепиано. Исполнять этот эпизод лучше «по левой руке», а в правой - добиваться ровности (пассаж разделить на квартоль и квинтоль). Данная ритмическая трудность располагается также в такте 29 в постлюдии.

При переходе из такта 7 в такт 8 вокалист берёт дыхание, концертмейстеру важно вместе с певцом войти в звук на слог «их», не разорвав мелодическую линию своей партии.

Такт 9 (вторая доля) - полиритмия в партии фортепиано представляет некоторую исполнительскую трудность, на которую нужно обратить внимание.

Постепенно в фортепианной фактуре происходит расширение диапазона звучания.

Такт 17 - авторское *ritenuto*, скачок на дециму в партии певца требует «расширения времени» в партии концертмейстера.

Такт 23 - возвращение первоначального мотива романса.

Такт 24 - приём передачи мелодии из руки в руку, необходимо добиться звуковой ровности и пластичности передачи при сохранении тембра мелодии.

Такты 28 - 32 - фортепианная постлюдия. В ней также в партии правой руки полиритмия, на бережное и корректное исполнение которой также надо обратить внимание.

Такта 32 - изменение темпа. Пассажи шестнадцатых в партии левой руки необходимо тщательно проинтонировать и исполнить в выбранном тембре.

### **«Крысолов» op. 38 № 4 (a-moll), 18 декабря 1904 г.**

«Крысолов» написан на слова В.Я. Брюсова, в основу которого положена легенда о незнакомце, своей игрой на флейте заколдовавшего всех крыс и уведшего их из города. Брюсов придает этому образу символические черты. Таинственный незнакомец, бродящий по свету с дудочкой в руках, «чьи-то души веселя», - это образ поэта, который чарует и завораживает всё живое, но сам остается одинок и чужд людям. В музыкальном воплощении текста

композитор отталкивается от регулярно повторяющегося рефрена «Тра-ля-ля-ля...».

Приплясывающий ритм этого словесного рефрена передан в острой, отрывистой ритмической фигуре, которая пронизывает всю музыкальную ткань романса, подвергаясь мелодическому и гармоническому варьированию, меняя окраску своего звучания.

В «Крысолове», также как и в «Маргаритках» партия фортепиано имеет в значительной степени самостоятельное значение. Изложение фортепианной фактуры отличается остротой и причудливой угловатостью очертаний (взаимосвязь с прелюдиями ор. 32) и этюдами-картинами.

В вокальной партии характерно постоянное чередование лирических напевных фраз с подражанием шутливому наигрышу, что придаёт насмешливый, иронический тон.

Первое проведение темы (см. *Приложение 4 т.1*) строится на вопросно-ответных интонациях. В партии фортепиано важно добиться точности и ясности в исполнении штрихов, а в двойных нотах – аусолютной синхронности и ясности тембрового звучания.

Такт 3 - точное исполнение пунктирного ритма. В аккорде на третьей доле такта следует взять звук «до» более глубоким прикосновением, в средних и нижних голосах – точное по фактуре аккордовое движение (необходимо обратить внимание на выстроенность аккордов и тембровое расслоение звучности).

На протяжении всего романса необходимо большое значение уделить вопросам дыхания (особенно при записи фактуры мелкими длительностями - такт пять).

Такты 5 – 7 скачки в партии левой руки концертмейстера лучше мыслить от «и» к «раз».

Такт 6 - авторское *ritenuto*.

Такт 9 (третья, четвёртая доля) в партии фортепиано в правой руке сочетаются два разных штриха, мелодическая линия «по первому пальцу», басы в партии левой руки имеют важное формообразующее значение.

Такт 11 – необходимо обратить внимание на диалог, переключку между партиями солиста и концертмейстера.

Такт 15 – необходимо внимательно подойти к преодолению ритмических трудностей. В партии фортепиано очень важна активная подача верного ритма и штрихов.

Такт 16 - следует очень точно и ритмически ясно исполнять шестнадцатые.

Такты 21 – 22, и 25 – 28 мелодическая линия находится в нижних и средних голосах в партии фортепиано, имеет лирический характер, необходимо качественное исполнение штриха *legato* с точным соблюдением тембра, штриха и интонации и способа звукоизвлечения.

Такт 33 – обратить внимание на авторское изменение темпа (*piu mosso*).

Такт 36 – целый ряд сложностей: в партии певца есть восходящий скачок на октаву; в партии фортепиано - на второй доле такта полиритмия; нисходящий

скачок на септиму является технической трудностью для вокалиста; в партии фортепиано важно внимательно прослушать шестнадцатые в ритмическом единстве с певцом. Необходимо обратить внимание на соединение мелодической линии и штриха в партии фортепиано.

Такты 42-43 - в партии фортепиано в левой руке звучат фигурации аккордов в широком расположении шестнадцатыми.

Движение мелодии половинными длительностями, в основе восходящий хроматизм. Исполнение данных тактов подразумевает исполнение более плотным тембром.

Особое внимание необходимо уделить исполнению штрихов (акценты, *staccato*), педализация, в основном, ритмическая. Техническая трудность - двойные ноты.

### «Сон» op. 38 № 5 (Ges-dur) на стихи Ф.Л. Сологуба

Поэтическая картина сказочного волшебного сна, уносящего в мир чудесной фантастической грёзы.

У Рахманинова есть 2 романса, которые называются «Сон».

Первый (op.8 №5) – написан на стихи Гейне в переводе А. Плещеева

Парадоксально то, что если рассматривать оба эти романса со стороны содержания стихов, естественно было предположить их появление в обратном порядке. Ранний романс, на стихи А. Плещеева, поразительным образом воссоздает то состояние и настроение С. Рахманинова, которое было у него двадцать пять лет спустя - накануне или даже уже в эмиграции.

#### СОН

(Из Гейне)

И у меня был край родной -  
Прекрасен он!  
Там ель качалась надо мной...  
Но то был сон!

Семья друзей жива была.  
Со всех сторон  
Звучали мне любви слова...  
Но то был сон!

«Не часто наталкиваешься на строки другого автора, столь полно соответствующие твоему собственному состоянию» - сказал однажды С.В. Рахманинов. Для сравнения, из воспоминаний Л. Д. Ростовцевой о С. Рахманинове того времени: «В Ивановке [«край родной» – А. М.], окруженный заботой и лаской всех близких [«Семья друзей жива была. Со всех сторон

звучали мне любви слова...» - А. М.], Сережа отдыхал душой и телом. Он как-то веселел и любил шутки, игры и проказы». <sup>3</sup> В тех же воспоминаниях еще, годом позже: «Лето 1895 года мы были опять все время вместе, то есть Сатины, Сережа и наша семья прожили в любимой Ивановке. В это лето Сережа занимал комнату в большом доме во втором этаже. У него стояло пианино, и он, как всегда, аккуратно, по часам занимался то фортепианной игрой, то композицией. Мне очень понравился романс «Я жду тебя», который он мне тут же посвятил. Наташе уже был посвящен романс «Не пой, красавица, при мне». Татуше - «Сон», который он считал особенно удачным». <sup>4</sup>

Музыка романса создает удивительный образ нежной и хрупкой иллюзорной мечты: на фоне тихого мерно колышущегося аккомпанемента голос выводит первую грустную фразу. Фортепиано вторит ей, но после возгласа, полного тоски – «Но то был сон!», фортепиано проводит истинно рахманиновскую тему – чрезвычайно выразительно (авторская ремарка в нотах: *espressivo*) и страстно. Вторая строфа, начинается так же как первая, но в ней амплитуда мелодии шире, и кульминация приходится на самый верхний звук романса. Фортепианная партия необычайно чутко следует за, а лучше сказать, вместе с солистом, составляя с ним неразрывное целое.

Вообще мотив сна занимает особое и важное место в творчестве Рахманинова, как и вообще в литературе рубежа XIX и XX столетий.

Но продолжим рассмотрения «Сна» из ор.38.

Мелодическая фраза вначале романса, построенная на бесполутоновом звукоряде, напоминает простой и ясный свирельный наигрыш (см. **Приложение 5 первый, такт 2**).

Постепенно она ритмически изменяется и звучит подобно нежному серебристому звону хрустальных колокольчиков. На этом фоне у фортепиано в теплом «виолончельном» регистре возникает песенная мелодия, имитируемая затем голосом (см. **Приложение 5 такт 3**). Тема «разрастается» и в конце романса исчезает, словно обволакиваемая тонкой и прозрачной дымкой.

Романс начинается со свирельного наигрыша в партии правой руки, который погружает слушателя в мир мечтаний, грёз (см. **Приложение 5**). Пианисту-ансамблисту в этом произведении необходимо показать умелое владение метроритмической структурой, владение всем богатством тембров и особенностей звукоизвлечения, а также чуткое ансамблевое мастерство в дуэте с солистом, для которого необходимо проявление дирижерского начала.

Длительности четвертей в партии левой руки пианиста (при вступлении голоса) создают ощущение глубокого спокойствия, значимости сна (см. **Приложение 5 такт 3**).

Второе предложение - картина чарующих звуков тишины; сквозь призму тишины важен звук *As* в партии фортепиано, который вносит некую «напряженность» (см. **Приложение 5 такт 7**). Одновременно он является подсказкой для вокалиста в ритмическом отношении: вторая слабая доля - опорный момент.

В данном месте четверти (см. *Приложение 5 такт7*), звучащие, в первом предложении в партии левой руки перемещаются в партию правой руки второго предложения и являются как бы «эхом» к партии певца.

Не менее важны озвученные басы: каждый гармонический поворот отражает смену эмоционального состояния в поэтическом тексте. На словах «много тайных утех» в партии вокалиста проходит распев восьмыми, (см. *Приложение 5 такты 14, 17*). Партия фортепиано должна его поддержать партией левой руки, в которой звучит тот же самый ритмический рисунок. Шестнадцатые в партии правой руки создают волнение, трепетность, поэтому исполнены должны быть сыграны очень «близко» к клавиатуре и очень мягко, пластично интонированно.

Первый раздел романса достаточно труден в ритмическом отношении и для вокалиста, и для паниста-ансамблиста.

Перед вторым разделом звучит фортепианная интерлюдия, построенная на элементах первого раздела. В нем важно показать арпеджированные басы, ясно выявить тембровость и значимость каждого голоса, добиться ровности произношения восьмых в среднем голосе левой руки (см. *Приложение 5 такты 17 - 22*). В данном месте происходит ритмический «сбив» сильных и слабых долей такта.

Второй раздел подготавливается динамически и ритмически партией левой руки за 2 такта до вступления певца (см. *Приложение 5 такты 21-22*). Происходит смена темпа (*meno mosso*), (см. *Приложение 5 такт 23*).

Во втором разделе в первом предложении фортепианная фактура достигает полного объема, за счет охвата всех регистров рояля. Можно сказать, что появляется звучание большого оркестра.

Если сказать несколько слов про работу с вокалистом, то на первых этапах работы здесь необходимо помочь певцу, проучив его партию с мелодической поддержкой фортепиано (см. *Приложение 5 такты 23-24*). В дальнейшем, исполнение шестнадцатых должно быть также динамически и темброво точно выверено, так как мелодическая линия проходит в среднем голосе. На словах «и легки, так легки...» (см. *Приложение 5 такт 25*) в фортепианной партии происходит ритмическое сжатие (триоли шестнадцатых). В восьмых же сохраняется восходящее движение мелодии (по первым пальцам в левой руке), ведущее к кульминационной точке романса. Каждая фраза вокалиста оканчивается длинным звуком, что является сигналом для внимательного отношения к ритмически ровному исполнению завершения фразы.

Завершением «Сна» служит большая фортепианная постлюдия: послесловие-кода, построенная на тематизме всего романса (см. *Приложение Д тридцать такты 32-29*). Эта постлюдия представляет собой развернутое фортепианное послесловие автора, в котором он говорит и том, что не может сказать человеческий голос, но может выразить чуткая, богатая, разнообразная и изысканная фортепианная фактура. Думается, что весь смысл этого романса, вся его философская глубина и поэтическая осмысленность сосредоточены в этом фортепианном завершении.

С точки зрения фортепианного «ремесла» неизменным остается тщательное исполнение полифонической фактуры. Это нелегкая задача, так как в партии фортепиано сочетается несколько пластов (голосов), которые должны быть исполнены ясно, пластично, темброво определено.

### «Ау» op.38 № 6 (Des-dur) на стихи К. Бальмонта (1900 г.)

«Музыка рождена живым человеческим чувством, образы текста повод для лирического высказывания. Фортепианная партия создает образ неясно доносящихся звонов: («Твой нежный смех был сказкою изменчивою, Он звал, как в сон зовет свирельный звон».)

Сквозь этот звенящий фон упорно пробивается повторяемый акцентированный звук, меняющий свою высоту и гармоническую окраску подобно влекущему, но неуловимому зову. Страстный, настойчивый клич «Ау», отдающийся эхом в партии фортепиано, остается безответным. Он словно повисает в воздухе и сливается с наполняющим природу звоном.

Романс оканчивается неустойчивой вопросительной интонацией на неразрешенном малом септаккорде и внезапным угасанием звучности в двух последних тактах. Задача пианиста - концертмейстера заключается в том, чтобы передать воздушность, трепетность и своеобразный «нерв», заключенный в романсе. Триольные фигурации передают полетность, страстность, не оставляя равнодушными слушателей.

Романс начинается с фигурации шестнадцатых, выписанных секстолями (в партии фортепиано). С первого по четвёртые такты (см. **Приложение 6**) - полифоническая фактура в партии правой руки (нисходящий хроматический ход - колокольность). Повторяющиеся звуки на каждой доле нового такта следует исполнять ярче на фоне шестнадцатых, но ни в коем случае не «перегружать» (у Рахманинова - *pianissimo* и см. поэтический текст).

В четвёртом такте мелодический голос в партии фортепиано звучит в синкопированном изложении. У певца - восходящий ход на *diminuendo*. Пианисту-ансамблисту необходимо быть очень чутким к динамическим нюансам солиста. Работая над первым эпизодом романса, фигурации шестнадцатых можно временно заменить аккордами и таким образом внимательно прослушать гармонические изменения, выявить динамические тяготения.

Такт 5 - начинаются постепенные агогические изменения. Перед певцом и пианистом возникают новые сложные ансамблевые задачи. Здесь нужно проучить партию солиста вместе с фортепианной партией левой руки (сначала без агогики), затем прослушать совместное исполнение восьмых.

Такт 7 - смена размера, хотя это и не обозначено в тексте.

Такт 8 - вокалисту важно слышать остинатную басовую линию в партии левой руки пианиста. Туше исполнения басов зависит от гармонических изменений. Первый раздел оканчивается на *diminuendo* (замирает),



мелодическая линия должны быть хорошо фразирована, чаще ее исполняют первым пальцем левой руки. Далее происходит перемена размера.

Второй раздел: смена темпа (*piu vivo*) и характера (*appassionato*).

Такты 12 - 16 в партии фортепиано звучит постоянно повторяющийся звук (ритмическое изменение первого раздела). Второй звук в триоли на четвёртой доли такта, исполняемый первым пальцем в партии левой руки можно перенести в партию правой руки для удобства исполнения.

Такт 15 снова перемена размера. Такт 16 - очень важно аккуратно выполнить авторское *ritenuto* и высчитать паузу в конце предложения, но не «развалить» при этом форму.

Такт 17 требует внимания при исполнении полиритмии в партии фортепиано, можно исполнять по левой руке, что даст возможность более спокойного исполнения полиритмического рисунка; происходит чередование сильных и относительно сильных долей такта. Второй, четвёртый, шестой, восьмой мотивы в партии левой руки желательно отчетливо приводить к первой доле такта, так как являются ритмической опорой для солиста.

Такты 17 - 21 - общее *crecscendo*.

Такт 22 - фактурное повторение второго раздела, кульминационная точка романса.

## Заключение

Романсы С.В.Рахманинова op.38 – это своего рода послание человечеству, послание музыкантам, в котором композитор с одной стороны открывает новые сферы ансамблевого музицирования (соотношение партий фортепиано и голоса, внимание к поэтическому тексту, (о чем говорит и само название цикла), с другой – завершает целую эпоху русского романтического классического романса с его бережным отношением к вокальной партии, чуткостью к интонации, взаимосвязью между распевностью и декламационностью и правдивостью и философичностью общей концепции.

В плане фортепианного «сопровождения» в Романсах Рахманинова вообще и в его op.38 сложно говорить об аккомпанементе. Это не сопровождение голоса солиста, это как минимум равнозначная партия, досказывающая, договаривающая, обогащающая партию голоса. Но в большинстве случаев (да простят меня вокалисты) op 38. это развернутые фортепианно-вокальные произведения, во многом близкие рахманиновским прелюдиям но с «облигатным» голосом. Поэтому и отношение к ним должно быть не как к аккомпанементу, а как хорошим, «настоящим» сольным фортепианным произведениям, обогащенным замечательной вокальной линией.

Не рассматривая очень подробно фортепианное «ремесло» при исполнении этих романсов – это дело индивидуальных занятий каждого педагога в классе аккомпанемента – отметим, что и отношение к ним должно быть такое же, как к изучению и исполнению сольных фортепианных произведений композитора. Необходимо также очень бережно и внимательно относиться к каждой фактурной линии, к каждому штриху, способу звукоизвлечению, построению фортепианной фактуры, каждой фразе, каждому разделу формы и т.д.), но еще учитывать и понимать специфику вокальной партии, особенности тесситуры певца и его взаимодействие с партией фортепиано. Только понимая и учитывая все эти составляющие можно постараться приблизиться к тому, что воплотил великий русский композитор в своем последнем камерно-вокальном опусе - вокальном цикле «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» op. 38.

## Список основной литературы

1. Аверьянова А. Романсы Рахманинова как итог изучения жанра в творчестве русских композиторов // Вопросы музыкальной педагогики. Вып.3. - М.: Музыка, 1981. - С. 70-96.
2. Алексеев А. С.В.Рахманинов. М.: Музгиз., 1954. - 238 с.
3. Асафьев Б. С.В.Рахманинов // Избранные труды. Т.2. М.: Изд-во АН СССР, 1954.-С. 193-200; 280-305; 305-311.
4. Бонфельд М. Романсы Рахманинова: музыкально-поэтический синтаксис эпохи // Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК, 2005. С.399^11
5. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. - М.: Музыка, 1972.- 150 с.
6. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. 4.2 - Интонация; Ч.3 - Композиция. - М.: Музыка, 1978. -367 с.
7. Васина-Гроссман В. Русский романс конца XIX и начала XX столетия. Романсы Рахманинова // Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. - С.299-339
8. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. М.: Музыка, 1968.- 112 с.
9. ГуренкоЕ. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ. Новосибирск: Наука, 1982. - 256 с.
- 10.Дурандина Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX -XX веков: историко-стилевые аспекты. М.: РАМ, 2005. - 240 с.
- 11.Кандинский-Рыбников А. Исполнительское интонирование и мелодика Рахманинова // Сов.музыка. 1984. № 5. С.43-49.
- 12.Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. - 467 с.
- 13.Мазель Л. О лирической мелодике Рахманинова // О мелодии. М.: Музгиз, 1952. - С.268-282.
- 14.Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. -М.-Л.: Музыка, 1966. С.65-110.
- 15.Сабанеев Л. С.В.Рахманинов // Воспоминания о России. М.: Классика - XXI, 2004. - С.78-81.
- 16.Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. — М.: Музыка, 1996. 204 с.
- 17.Яворский Б. Рахманинов //Яворский Б. Избранные труды. Т.2. 4.1. М.: Сов.композитор, 1987.-С.221-224.

## Список дополнительной литературы

1. Васина-Гроссман В. Предисловие // С.В.Рахманинов. Полное собрание романсов в гамзаписи. JL: Мелодия, 1974. - 11 с.
2. Георгиевская О. Некоторые аспекты исполнительского обоснования полифонии С.В.Рахманинова // Музыкальное произведение: Вопросы анализа и исполнительской интерпретации. Тамбов: ТГМПИ, 2003.1. С.49-62.
3. Гильбурд Г. Исполнительское искусство сфера проявления художественной идеи. — Томск, 1984. - 197 с.
4. Гусева А. Неизвестные страницы вокального творчества С.Рахманинова // Грань веков. Рахманинов и его современники. СПб., 2003. - С.32-54.
5. Демченко Г. Пейзажная лирика Рахманинова // Творчество С.В.Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры. Тамбов-Ивановка, 2003. - С. 160-161.
6. Дубровская Е. Все романсы Рахманинова (О грамзаписях романсов). Муз.жизнь. 1975. № 13.-С. 10.
7. Дурандина Е. Поэтика романсового монолога в контексте русской культуры // Творчество С.В.Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры. Тамбов-Ивановка: Изд-во ТГТУ, 2003. - С. 162-168
8. Кандинский-Рыбников А. Проблема судьбы и автобиографичность в искусстве С.В.Рахманинова // Как исполнять Рахманинова. М.: Классика - XXI, 2003. - С. 141 -161.
9. Кочнев Ю. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации. Автореферат дисс. канд.иск. Л., 1970. - 24 с.
- 10.Кривошей И. «Музыкальная живопись» романсов С.Рахманинова // Внемузыкальные компоненты композиторского текста. Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. - С.42-64.
- 11.Кривошей И. О некоторых проблемах исполнительской интерпретации романсов С.Рахманинова // Искусство и образование во втором тысячелетии. Оренбург: Изд-во ОГИИ, 2001. - С.42-43.
- 12.Кривошей И. Пластические элементы композиторского текста романсов С.Рахманинова. Уфа: УГИИ, 2002. - 16 с.
- 13.Малышева Н. Музыкально-драматический анализ русских романсов С.В.Рахманинова // Малышева Н.'О пении. М.: Сов.композитор, 1988. - С.127-134.
- 14.Овчинников М. Вокальное творчество Сергея Васильевича Рахманинова // С.В.Рахманинов. М.: МГК, 1995. - С. 129-141. Орлова Е. С.В.Рахманинов // Очерки о русских композиторах XIX -начала XX века. М.: Музыка, 1982. - С. 162-170.
- 15.Паисов Ю. Жизнестойкость романтического мирозерцания: Рахманинов // Русская музыка и XX век. М.: Гос.ин-т искусствознания,

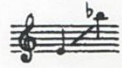
1997. - С.91-122.
16. Русанова Н А. Камерно-вокальное творчество С.В. Рахманинова  
Оренбург, 2006. – 158 с.
  17. Скафтымова Л. Вокально-симфоническое творчество С.В.Рахманинова.  
Л.: ЛГК. - 1990. - 88 с.
  18. Скафтымова Л. Вокально-симфоническое творчество С.В.Рахманинова  
и русская кантата начала XX века. СПб., 1998. - 256 с.
  19. Тамошинская Т. Вокальная лирика Рахманинова в контексте эпохи.  
Автореф. дисс. канд. иск. М., 1996. - 24 с.
  20. Якупова О. О работе над романсами С.В. Рахманинова в  
концертмейстерском классе. Магнитогорск:  
Магнитогорская консерватория, 1999. - 23 с.

Приложения  
Приложение 1

135

Н. П. Кошич

НОЧЬЮ В САДУ У МЕНЯ...



Слова А. БЛОКА (из Исаакяна)

Соч. 38, № 1

*Lento*

Ночь - ю в са - ду у ме - ня пла - чет плачу - ча - я

и - ва, и без - у - теш - на о - на, и - вушка, груст - на - я

*p* *rit.* *a tempo*

и - ва.

*mf* Ран - не е утро блес - нет, нежная девушка-зорька и - вушке, пла -

11

*p* *cresc.*

чу - щей горь - ко,

14

*f* *p* *sf*

сле - зы куд - ря - ми со -

16

*f* *p* *mf*

18 трет.

*mf* *dim.* *p*

12 сентября 1916 г. Ивановка

# Приложение 2

Н. П. Кошиц

## К НЕЙ



Соч. 38, № 2

Слова А. БЕЛОГО

*Andante*

*p*

Гра - вы о - де - ты

*mf*

*p*

*cantabile*

*mf*

пер - ла - ми. Где - то при - ве - ты гру - стны. е

4

*p*

*rit.*

слы - шу, при - ве - ты ми - лы. е...

7

*p*

*mf*

*p*

*mp*



*a tempo*  
Ми - ла - я, где ты,  
11  
*pp* 5 *cresc.* 5 *mf* 5 5 5

Detailed description: This system contains the first vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a fermata on a whole note, then moves to a half note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with dynamic markings *pp*, *cresc.*, and *mf*. The key signature has one flat and the time signature is 6/8.

*Росо più mosso*  
ми - ла - я!  
13  
*f* *dim.* *p* *rit.*

Detailed description: This system contains the second vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata on a whole note. The piano accompaniment is more active, with a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. Dynamic markings include *f*, *dim.*, *p*, and *rit.*. The key signature has one flat and the time signature is 6/8.

*Tempo I (♩ = ♩)*  
*mf cantabile*  
Ве - че - ра све - ты яс - ны - е, ве - че - ра све - ты крас - ны - е! Ру - ки воз -  
16  
*p*

Detailed description: This system contains the third vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *mf cantabile* and features a melodic line with a fermata. The piano accompaniment has a more complex texture with arpeggiated chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamic marking is *p*. The key signature has one flat and the time signature is 6/8.

*росо accel.* *f* *(♩ = ♩)* *Tempo precedente*  
- де ты: жду те - бя, ми - ла - я,  
19  
*cresc.* *f* *agitato*

Detailed description: This system contains the fourth vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *f* and features a melodic line with a fermata. The piano accompaniment is marked *cresc.* and *agitato*, with a more active texture. The dynamic marking is *f*. The key signature has one flat and the time signature is 6/8.

где ты, ми - ла - я? Ру - ки воз - де - ты:

23

*f* *mf*

Темпо I (Мено mosso)

жду те - бя, в стру - ях Ле - ты смы - ту - ю

27

*p* *mf*

*rall.* *mf* *p cantabile* *a tempo* *p*

блед - ны - ми Ле - ты стру - я - ми...

29

*p* *pp*

41 *mf* Ми - ла - я,

43 *p* где ты, *ff* ми - ла - *f*

*cresc.*

45 я!

*rit.*

*dim.*

(♩ = ♩)

48 *Meno mosso*

*p dolce*

*rit.*

*pp*

12 сентября 1916 г. Ивановка

# Приложение 3

Н.П. Кошниц

## МАРГАРИТКИ

Слова И. СЕВЕРЯНИНА

Соч. 38, №3

*Lento*  
*p*  
О, по-смот-ри, как мно - го мар-га-ри-ток

The first system of the musical score for 'Маргаритки'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a 3/4 time signature, starting with a whole rest followed by a half note 'О', then a quarter note 'по-смот-ри,' and a half note 'как мно - го мар-га-ри-ток'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand.

и там, и тут. О - ни цве-тут, их мно - го,

5

The second system of the musical score. The vocal line continues with 'и там, и тут. О - ни цве-тут, их мно - го,'. The piano accompaniment includes a measure with a 9-measure rest in the right hand. The system is marked with the number '5'.

*ten.*  
их из - бы - ток, о - ни цве-тут. Их ле-пест.

8

The third system of the musical score. The vocal line continues with 'их из - бы - ток, о - ни цве-тут. Их ле-пест.' and includes a *ten.* marking. The piano accompaniment features a 3-measure rest in the right hand and a 6-measure rest in the left hand. The system is marked with the number '8'.

ки трехгран-ные, как крыль-я, как бе-лый шелк.

11

*росо свежо.*

В них ле-та мощь! В них ра-дость и зо-биль-я, в них свет-лый

14

*mf*

*dim.*

полк. Го-товь, зем-ля, цве-там из рос на-пи-ток,

17

*p* *rit.* *f* *a tempo*

дай сок стеб-лю...

20

*dim.* *dolce* *p*

де - вуш - ки, о звез - ды мар - га - ри - ток,

24

rit. *dolcissimo* *pp* а tempo

я вас люб - лю!

27

30

*poco dim.*

Poco più mosso

32

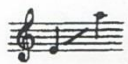
35

rit.

# Приложение 4

Н. П. Кошцы

## КРЫСОЛОВ



Слова В. БРЮСОВА

Соч. 38, №4

Non allegro. Scherzando

*p* *cresc.* *mf* *cresc.*

*mf* *mf* *p leggiero*

Я на дудочке иг - ра - ю, тра-ля-ля-ля-ля-ля

*p* *staccato* *p*

*mf* *rit.* *p*

-ля, я на дудочке иг - ра - ю, чьи-то души ве-се-

a tempo *mf*

8 -ля. Я и - ду вдоль ти - хой

11 *p* rit. *a tempo* *p comodo*

реч - ки, тра-ля-ля - ля-ля-ля-ля, дрем-лют ти-хи - е о - веч-ки, крот-ко

*staccato* *mf* *pp*

14 *Poco meno mosso* *P dolcissimo*

зыб-лют-ся по - ля. Спи - те, ов - цы и ба -

16 *Tempo come prima* rit. *a tempo* *cantabile* *mf*

- раш - ки, тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля, за лу-га-ми крас - ной каш-ки



*cantabile*

*p* строй - но вста - ли то - по - ля. *p* Ма - лый до - миктам та.

19

*scherzando*

- ит - ся, тра - ля - ля - ля - ля - ля - ля, *p* ми - лой де - вуш - ке при -

22

- снит - ся, что ей ду - шу от - дал я. <sup>+1)</sup> И на неж - ный зов сви -

26

*scherzando*

- ре - ли, *p* тра - ля - ля - ля - ля - ля, *mf* вый - дет, слов - но к свет - лой це - ли, *p* че - рез сад, че - рез но.

30

*dim.*

1) Закрытым ртом.

Più mosso

147

*mf* *leggiere*

ля. И в ле - су под ду - бом тем - ным, тра - ля - ля - ля - ля.

33

*pp* *mf* *sf* *pp*

*m. s.*

*mf* *cresc.*

ля, бу - дет ждать в бре - ду ис - том - ном

35

*cresc.* *mf* *f* *m. s. sforz.*

*dim.* *p* *rit.*

в час, ког - да у - снет зем - ля.

37

*dim.* *p* *mf* *dim.*

*Tempo I cantabile* *mf*

Встре - чу гость - ю до - ро - гу - ю, тра - дя - ля - ля - ля - ля,

*dim.* *p*

*cresc.* *f* *rit.* *p* *a tempo*

вплоть до ут - ра за - де - лу ю, серд - це лас - кой у - то -

42 *stac.* *p* *cresc.* *dim.*

*schierzando* *p*

- ля. И, сме - нив - шись с ней ко -

44 *3*

*rosso a rosso* *gall.*

- леч - ком, тра - ля - ля - ля - ля, от - пу - щу е - ко - веч - кам,

46 *dim.*

*dolce e cantabile* *pp ad libitum*

в сад, где строй - ны то - з по - ля. Тра - ля - ля - ля!

49 *ppp*

12 сентября 1916 г. Ивановка

# Приложение 5

Н. П. Кошиц

## СОН

Слова Ф. СОЛОГУБА

Соч. 38, № 5



*Lento* *mf* *z* *z*

В ми - ре нет ни че - го воз - де -

*dim.* *z* *p* *p* *z*

5 - лен - не - е сна, - ча - ры есть у не -

*z* *z* *z* *z* *z* *z*

8 - го, у не - го ти - ши - на, у не - го на у - стах ни пе -

3 *p*  
 - ч а л ь и н и с м е х, и в б е з - д о н - н ы х о -  
 11 *mf*  
 3 3 3 3

*mf* > *p* *rit. dim.*  
 - ч а х м н о - г о т а й н ы х у -  
 14  
 3

[a tempo]  
 - т е х .  
 17  
*poco cresc.*

20

3 3 3 6 6

*mf* *dim.*

rit. *Pcantabile* **Meno mosso**

У не - го ши - ро - ки, ши - ро -

22

*legato*

*marcato il melodia*

жи два кры - ла, и лег - ки, так лег -

24

- ки, как пол - ной на - я

26

мне Не помнить, как не сел, и ку - да, и на

27

чем, он кры - лом не взмахнет и не двинет плечом.

29

32

*m.d. m.e.*

34

35

38

*calando*

*m.d.*

*rit.*

*pp*

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, consisting of four systems of music. The first system (measures 32-33) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second system (measures 34-35) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 36-37) is characterized by dense chordal textures in the treble and more active bass lines. The fourth system (measures 38-39) concludes with a change in dynamics to *pp* and a *rit.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

2 ноября 1916 г. Москва





*tempo rubato*

***f***

7 вен - чи - ва - ю, уйдем, бежим вдво -

*rit. dim.* ***p***

9 - ем на гор - ный склон.

*col canto* *dim.* *perdendosi* ***pp***

**Tempo più vivo. Appassionato** *agitato*

12 Но где же

***mf*** *simile*

14 ты? Лишь звон вершин по - зва - ни - ва - ет.

*dim.* ***p*** *rit.* *dim.*



Tempo precedente

17 *mf* *p* Цвет - ку цве-ток средь

19 *cresc.* дня за- жег све- чу. И чей- то смех все вглубь

21 *f* *Più vivo* ме- ня за- ма- ча- ва- ет.

23 *agitato* Пою, и- шу. „А - у!

25 *A - у! -* *кря - чу.*  
*molto marcato ff*  
 27 *Meno mosso*  
*f molto cantabile*  
 29  
 31  
 33 *Meno mosso*  
*dim.* *perdendosi* *pp*

1916 г. Москва