

**СИНТЕЗ ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ
В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ М. МИНКОВА
«ПЛАЧ ГИТАРЫ» НА СТИХИ Ф. ГАРСИА ЛОРКИ
(исполнительский комментарий)**

Камерная вокальная музыка в музыкальном искусстве XX века занимает особое место. Устойчивый интерес композиторов к этой сфере объясняется тем, что в небольшом по размеру произведении возможна передача тончайших эмоциональных состояний, детальная проработка всех выразительных компонентов, шлифовка новых технических приемов.

Несомненные художественные творческие достоинства многих современных камерно-вокальных произведений объясняют их включение как в репертуар пианистов, так и в учебные программы студентов вокального, теоретико-композиторского и дирижерско-хорового факультетов музыкальных вузов. Вопросы их исполнительского воплощения являются актуальными в музыкальной педагогике, поскольку непривычность стиля, а также отсутствие исполнительских традиций создают определенные трудности при работе над ними.

Цель данной статьи – на материале вокального цикла Марка Минкова «Плач гитары» пробудить у молодых исполнителей интерес к отечественной вокальной музыке второй половины XX века, сформировать у них навыки анализа поэтического и музыкального текстов, постижения их взаимосвязи, а также предложить некоторые методические рекомендации по исполнению этого цикла.

Несмотря на то, что М. Минков – известный композитор и музыкальный деятель, его творчество пока не стало предметом специальных исследований. Ему посвящены две статьи Р. Косачевой [3; 4], в которых дается общая характеристика его произведений. В числе прочих затрагивается и вокальный цикл «Плач гитары», где автор дает краткие образно-эмоциональные характеристики каждого романса. При этом вне сферы внимания остались стилевые особенности сочинения, отражающие поиск органичной связи между поэтическим текстом и его музыкальным воплощением. Кроме того, эти статьи не содержат исполнительских рекомендаций.

Напомним творческую биографию композитора.

Марк Анатольевич Минков родился в 1944 году в Москве. Он заслуженный деятель искусств Российской Федерации, лауреат всесоюзных и международных конкурсов композиторов, президент Гильдии композиторов кино, действительный член Российской киноакадемии «Ника». В 1999 году был награжден золотой Пушкинской медалью за вклад в сохранение и развитие традиций отечественной культуры, развитие и становление новых стилей и направлений в искусстве, оказание постоянной помощи и поддержки творческой интеллигенции.

Учителями М. Минкова по композиции в музыкальной школе, училище и Московской консерватории были А. И. Пирумов, Н. Н. Сидельников и А. И. Хачатурян.

В творчестве композитора представлены разные жанры: хоровая, камерно-инструментальная музыка, концерты для фортепиано, скрипки, виолончели с оркестром, музыка для детей, в том числе, две детские оперы, написанные для театра Натальи Сац, – «Не буду просить прощения» и «Волшебная музыка» (последняя в 1982 году на Фестивале музыкальных театров в Гамбурге удостоена Гран-при). Кроме того, в «портфеле» композитора есть опера «Белая гвардия» по М. Булгакову и балет «Разбойники» по Ф. Шиллеру, поставленный в Ленинградском Малом оперном театре (либреттист и хореограф-постановщик Н. Боярчиков).

Однако самыми любимыми для Марка Анатольевича являются вокально-песенные жанры и музыка к фильмам. Имя композитора присутствует в титрах более 100 лент, в том числе таких широко известных как телесериал «Следствие ведут знатоки» и кинофильм режиссера Карена Шахназарова «Мы из джаза». Ряд песен М. Минкова вошли в золотой фонд советской эстрады: «Не отрекаются любя» на стихи Вероники Тушновой, «Летние дожди» на стихи Сергея Кирсанова, «Ты на свете есть...» на стихи Леонида Дербенева, «Монолог» на стихи Марины Цветаевой и многие дру-

гие. Еще в консерваторские годы композитором были написаны вокальные циклы на стихи Роберта Бернса и Александра Блока. Впоследствии второй блоковский цикл «Балаганчик» стал элементом обязательной программы конкурсов имени М. И. Глинки.

В начале 70-х годов появился еще один вокальный цикл М. Минкова «Плач гитары» на стихи Федерико Гарсиа Лорки. Впервые с большим успехом его исполнила народная артистка СССР Зара Долуханова. Значимость цикла подчеркивается тем фактом, что в нескольких музыкальных конкурсах имени П. И. Чайковского он фигурировал в качестве обязательной программы вокалистов.

Испанская культура во все времена привлекала композиторов разных стран и национальностей. Жорж Бизе и Морис Равель, Клод Дебюсси и Бела Барток, Михаил Глинка и Николай Римский-Корсаков, Дмитрий Шостакович, Сергей Слонимский и многие другие отдали дань почтения испанским сюжетам, вдохновившись литературой, поэзией, живописью, хореографией, театром и музыкой этой страны.

Востребована многими композиторами оказалась и поэзия Гарсиа Лорки. Укажем на вокальные циклы Андрея Волконского «Сюита зеркал» (1959), Вадима Салманова «Испания в сердце» (1961), Кирилла Молчанова «Из испанской поэзии» (1963), Малая камерная сюита для меццо-сопрано, скрипки, двух альтов, виолончели, двух кларнетов и фортепиано Филиппа Гершковича (1959), вокально-инструментальный цикл для сопрано, тенора, кларнета, виолончели, фортепиано и ударных Григория Фрида «Федерико Гарсиа Лорка. Поэзия» (1973).

Природная музыкальная одаренность Лорки, глубокое изучение им испанского фольклора, средневековой галисийской лирики, андалузских народных песен способствовали необычайной музыкальности его поэзии. Уместно упомянуть также о крепкой дружбе поэта с именитым испанским композитором Мануэлем де Фалья и о том, что Лорка сам часто исполнял народные мелодии в своих собственных транскрипциях. Ритуальный дух корриды, гротеск Гойи и терпкий колорит испанского фольклора с его патетико-трагическими интонациями пронизывают и питают поэзию Лорки.

Изоощренная метафоричность языка, склонность к аллегориям, яркая национальная характеристика и огромная гамма эмоциональных состояний присущи его чистой и свежей поэзии. Даже

названия стихотворных циклов подчеркивают музыкально-поэтические связи. Слова «романс», «песня», «мелодия», «ноктюрн», «баллада», «поэма», «мадригал», «колыбельная», присутствуют в огромном количестве его стихов.

В основу вокального цикла М. Минкова легли стихотворения из поэтического сборника «Стихи о канте хондо» (1921). Для более точного определения сущности этих стихов, необходимо обратиться к лекции Лорки «Канте хондо», прочитанной им в 1922 году. Некоторые ее положения помогут исполнителю выбрать верный тон в музыкальной интерпретации цикла.

Канте хондо – группа андалузских песен, редчайший и самый древний в Европе образец первобытных песен. Истоки этого жанра – в древней византийской цивилизации, в музыкальных культурах арабского Востока и Индии, а также в цыганской песне. Важно знать характеристики, данные Лоркой со ссылкой на М. де Фалью: цыганская сигирия «производит... впечатление пропеты прозы: разрушается всякое ощущение ритмического размера». Орнаментальные пассажи используются «только в определенные моменты, когда необходимо выразить восторг или порыв, вызванные эмоциональной силой текста» [2, 406, 407, 409].

В канте хондо нет «средних тонов», то есть некоего равновесия чувств, нет наивных эмоций и обыденных состояний. «Мы (испанцы) – народ грустный и неподвижный» [2, 415]. Патетика (скорее «меланхолическая патетика») – самая сильная черта канте хондо.

Бесконечные оттенки Страдания и Горя, Любви и Смерти – вот образный строй канте хондо. Это всегда песня ночная: «...нет ни утра, ни вечера, ни гор, ни долин. Ничего, кроме ночи, безмерной звездной ночи. Все остальное излишне». «Женщина – сердце мира и бессмертная обладательница „розы, лиры и гармонии“ – заполняет беспредельное пространство наших песен. Женщина в канте хондо зовется Горе» [2, 416, 417].

Насыщенная эмоциональной музыкантской лексикой статья Лорки о «Канте хондо» – это настоящая поэма в прозе, настолько ярко и живописно воспеваает поэт все достоинства жанра.

После искусов додекафонного и сериального экспериментов, которые пережила советская музыка в 60-х годах, простота, естественность и мелодичность, народно-песенная диатоника вокального цикла М. Минкова воспринимаются как осо-

бая ценность. Упреки вокалистов в «невокальности» и «немелодичности» современного музыкального языка никак не относятся к этому произведению. Все удобно, логично, традиционно и, вместе с тем, очень современно. Органичный слав славянской глубины, мудрости и душевной теплоты с экзотическим испанским колоритом требуют от исполнителя повышенной эмоциональности исполнения и, одновременно, тонкого вкуса в передаче мельчайших нюансов нотного и поэтического текста.

Рассмотрим, как воплощается поэтический текст в музыкальной ткани вокального цикла, какие средства находит композитор для раскрытия стихотворных образов.

№ 1. Гитара

Главный «персонаж» романса – гитара – основной сольный и аккомпанирующий инструмент Испании. Фортепианное вступление стилизовано под гитарные переборы. Терпкие арпеджированные гармонии V и VI ступеней на тоническом органном пункте *фа-диез* динамически развиваются от *tr* до *f*, что уже указывает на приподнятость эмоционального состояния романса (пример 1). На гребне фортепианной «россыпи» в заторможенном движении поникает мелодически-речитативная реплика, подготавливая фон для вступления голоса.

В романсе четыре строфы, первая и четвертая являются своеобразным «рамочным» обрамлением, написанным в свободной импровизационной манере. Короткие вокальные фразы в небольшом диапазоне постоянно прерываются паузами на ферматах, что разрушает ощущение устойчивого размера. В основном разделе – вторая и третья строфы – та же интервалика мелодических фраз, но с другой, более спокойной ритмической организацией. Особую экспрессию создает некое «противоречие» вокальной партии на текст, где ключевым является слово «плачет» (ветер, песок, стрела, птица) и фортепианного аккомпанемента с его танцевальным ритмом и джазовыми гармониями (пример 2).

Основная исполнительская сложность состоит в том, чтобы соблюсти меру в нюансировке и свободной агогике, соответственно – в патетике. В центральном разделе романса следует также специально позаботиться о динамическом и артикуляционном балансе между вокальной партией и танцевальным музыкальным аккомпанементом.

Преувеличенная экспрессивность, аллегоричность поэзии («гитара – бедная жертва пяти проворных кинжалов») находят выражение в таких музыкальных средствах как краткость вокальных реплики с обилием фермат и смысловых цезур, агогическая и темповая свобода, которая подтверждается многочисленными композиторскими ремарками – *rubato*, *rubatissimo*, *stretto*, *meno mosso*, *piu mosso*, *ritenuto*. Так же прихотлива смена типов вокального интонирования – от певучей, гибкой мелодической линии до отдельных восклицаний, от острых хроматизированных оборотов до речитации.

№ 2. Не видит никто в этом поле слезы

Это настоящая психологическая драма. Поэтический текст предельно лаконичен – всего шесть предложений, из которых второе (вынесенное в заголовок) является рефреном и повторяется трижды. Первый раз – в темпе адажио, речитативно на одном звуке в тихой динамике, как смиренная констатация одиночества и обреченности (пример 3). Второй раз рефрен звучит подвижнее, включает октавный скачок и воспринимается иначе – как действенное сопротивление молчаливому, покорному страданию.

Третье появление ключевой фразы предваряется октавным скачком на словах «Ночь, словно месь...», звучащим как удар кинжала. Яркая экспрессия заключительной реплики выражена в тонкой детализации средств на крайне сжатом отрезке. За скачком следует учащение ритма (триоли, пунктирный и дважды пунктирный ритм) и последующее его торможение с распевом слова «слезы» в течение двух тактов вызывает ощущение полной безысходности и крушения надежд (пример 4).

Особая роль в создании трагического колорита романса отведена фортепианной партии. Бурно низвергающийся пассаж во вступлении, дважды повторенный в контрастной динамике, создает эффект эха и предвосхищает последующие резкие перепады эмоциональных состояний. Тот же пассаж между второй и третьей строфами готовит певца к экзальтированному *forte*, трепетному и страстному. А в фортепианной постлюдии очень тихо, издали, словно колокольный погребальный звон, звучит в высоком регистре повторяющаяся хоральная последовательность (пример 5).

№ 3. Баладилля о трех реках

Эта песнь об исчезнувшей любви написана в куплетно-вариационной форме и дает небольшую

передышку между экспрессивными соседними номерами. Моторное движение в фортепианной фактуре ассоциируется с вечным движением воды и непрерывным течением жизни. Мелодическая нить пластична и грациозна, выдержана в народном духе. Во втором куплете, при той же мелодике, в соответствии с поэтическим текстом («реки льются кровью и слезами») меняется динамика (*forte*) и характер в целом (*appassionato*). В третьем куплете (*ми минор*) вокальная партия более песенна и печальна («по рекам плавают вздохи»). В фортепианной партии тема дублируется и уплотняется терциями. И, наконец, в четвертом куплете главную роль играет фортепианная партия. В ней сосредоточена и мелодия, и арпеджированный аккомпанемент. А певец на этом музыкальном фоне декламирует поэтический текст.

Особого внимания требует рефрен, перемежающий куплетные разделы. В лейтмотиве баллады – «Ах, любовь, ты исчезла навеки» – кипят человеческие страсти. Возбуждение и порывистость находят отражение уже в том, что в шести тактах пять раз меняется размер. Нисходящий скачок на сексту, а затем хроматическое «сползание» на повторе ключевых слов воспринимается как знак крушения надежд (*пример б*).

В третьем проведении рефрена меняются его мелодические очертания, повышается tessitura (здесь единственный раз на протяжении цикла появляется звук *ля* второй октавы), дублируется и уплотняется в аккордовом фортепианном сопровождении вокальная партия, что придает эпизоду яркий драматический характер. Однако этот эмоционально насыщенный раздел предваряет неожиданно тихую кульминацию романса, в которой композитор еще раз подчеркивает равнозначность партнеров. Главная мелодическая линия проводится в партии фортепиано, а певец декламирует поэтический текст. Подобное решение требует от солиста незаурядного мастерства в достижении интонационной выразительности произносимых слов, в выстраивании динамического и агогического баланса между вокальной и фортепианной партиями. Как и в предыдущем романсе, итог подводит фортепиано: легкий, стремительно улетающий пассаж живописует тот самый ветер, который в стихотворении сравнивается с исчезнувшей любовью.

№ 4. Танец и смерть

В центральном номере и кульминация цикла М. Минков объединил два стихотворения Лорки – «Танец» и «Смерть Петенеры».

Романс написан в форме рондо с тремя эпизодами. Несмотря на отсутствие темповых указаний, название и поэтический текст романса, а также мерность движения в фортепианном вступлении позволяют предположить темп *andante* как неотвратимую *поступь* смерти, *танец* прощания с жизнью (*пример 7*). Этот погребальный танец является рефреном и проводится, с небольшими изменениями, четыре раза. Для погружения в эмоциональное состояние романса полезно почитать стихи Лорки из цикла «Силуэт Петенеры». Какие россыпи аллегорий, символов, гипербол! И звенящий колокол, и сто мертвых всадников, едущих в город крестов (мертвый город), они же сто влюбленных, нашедших защиту от любви в сухой земле, вопли и плачи, сопровождающие смерть, и неизбежная Гитара, из «круглого рта» которой вылетает рыданье души усталой.

В первом эпизоде, с монотонной мелодикой, мерным аккордовым сопровождением и тихой динамикой, заключено само смиренное повествование о Смерти и умирающей цыганке Петенере. Во втором эпизоде уже нет смирения, больше волнения и страха перед предстоящим. Его завершает плач-вокализ, исполняемый на одном звуке с торможением в аккордовом фортепианном сопровождении. В третьем эпизоде в вокальной партии появляется говор с зафиксированной высотой звучания: «Рвутся гитарные струны...» – явилась Смерть (*пример 8*). Следом, в *lento misterioso*, – вкрапление нового образа. В стихотворении он появляется трижды как лейтмотив неизбежности: «Кони мотают мордами, всадники мертвые». В романсе же этот текст звучит только один раз, декламационно: последнее слово – «мертвые» – не поется, а шепчется.

В заключение (*Adagio, piano*) рефрен проходит в качестве эпилога. В нем уже нет страстей, борьбы, торжества смерти над жизнью, есть лишь печальная констатация факта: «проходит все». В партию солиста добавлен еще один вокализ, на этот раз мелодически распевный и очень печальный. В фортепианной постлюдии мерный танец-шествие затормаживается и прерывается паузами, как будто прекращается биение человеческого сердца.

№ 5. Пейзаж

Эта зарисовка – некий «вариант лирического интермеццо, полного неопределенности и сумрачного колорита» [4, 18]. Равномерная пульсация ак-

кордов фортепиано лишь оттеняют изысканную красоту вокальной партии (пример 9). Восточную томность придают романсу и полиритмическое соединение триолей в голосе и дуолей в аккомпанементе, и мягкий октавный взлет (на словах «распахивает веер»), и синкопированное смещение ритма интонации («запахивает веер»), и скачок на дециму («льются темным ливнем»), и «зависание» на одном звуке («холодные светила»). В последней реплике композитор выписывает два варианта вокальной партии. Выбор, в зависимости от типа голоса, доверяется исполнителю. Однако предпочтение прозрачной тесситуры верхнего регистра представляется более интересным, ибо обеспечивает яркий контраст с заключительным номером цикла.

Как и в некоторых предыдущих романсах, М. Минков не указывает темп. Выверить его, обеспечив вокалисту «комфорт», – одна из важных задач концертмейстера. Краткие вокальные фразы, разделенные паузами, иногда провоцируют певца на излишне замедленное движение, что чревато статикой и, в конечном счете, разрушением формы миниатюрного романса. В небольшой фортепианной интермедии (тт. 45–56) пианист не должен уступить певцу ни в качестве кантилены, ни в объеме и глубине звука с тем, чтобы инструментальная партия не противопоставлялась вокальной, а непосредственно продолжала линию ее развития.

№ 6. Кармен

У Лорки стихотворение называется «Танец». Фортепианное вступление к романсу и создает зримую картину трехдольного народного танца, исполняемого испанской красоткой, одетой в яркий национальный костюм с розой в волосах и каштаньетами: ритмическая упругость, горделивая напористость аккордовой поступи на протяжении шестнадцати тактов; звуковысотный диапазон гармоний (на доминантовом басу в тональности *фа-диез минор*) неуклонно раздвигается благодаря поступенно восходящим голосам, при этом верхний голос движется от *ре* первой октавы до *ре* второй (пример 10).

Кажется, намечено яркое, «позитивное» окончание цикла, утверждающее победу жизни и любви над страданиями и смертью. Однако уже вступление не только радостно, но и тревожно, а текст вступающей вокальной партии разрушает иллюзию счастливой развязки. Оказывается, танцует седая, безумная Кармен («жарки зрачки у Кармен,

волосы Кармен белы»). Четырежды повторяющийся рефрен «невесты, закройте ставни» строится на нисходящем хроматическом движении и звучит как заклинание, как предупреждение о грозящих бедах.

В дальнейшем материал варьируется: у фортепиано появляется нисходящий постепенный оборот, подчеркнутый акцентированными мордентами, затем стремительно взлетающая септоль. Третья строфа исполняется на *tr* как отголосок безумного танца. Зато в эпилоге фортепиано звучит *ff*, *marcato*, в сдержанном движении и вызывает ощущение надвигающегося крупного плана в замедленной видеосъемке. Заключительная вокальная реплика – «Танцует в Севилье Кармен» – исполняется в темпе *adagio* с подчеркиванием каждого слога текста, дорисовывая эту почти сюрреалистическую картину...

Вокальный цикл М. Минкова «Плач гитары» уже проверен временем и востребован в учебной и концертной практике. Стилизация как преднамеренное воссоздание специфических особенностей испанской музыки, безусловно, удалась композитору, подчеркнула все достоинства поэзии Федерико Гарсиа Лорки. Как отмечает П. Ахундов в статье «Испанская музыка», характерные черты анадальских песен и танцев – особый ладово-гармонический строй, отличающийся тональной и ладовой переменностью, увеличенными и уменьшенными интервалами, обильной хроматикой и орнаментикой. Им свойственны контрастные сопоставления четкой, ритмически упругой пульсации и предельно свободного *rubato*. Из музыкальных инструментов преобладают гитара и каштаньеты [1, 582].

Отмеченные свойства тонко переданы в вокальном цикле М. Минкова. В партии певца господствует музыкально-речевая интонация, передающая свободную ритмику стихотворения, а смысловые акценты и кульминации в мелодии усиливают выразительную содержательность текста. Чуткость к поэтическому слову ведет не к подчиненности музыкальной ткани, а к ее стилистическому обогащению, особенно в интонационных и ритмических отношениях.

Образная сущность каждого романса вскрывается прежде всего и ярче всего в вокальной партии. Общая повышенная эмоциональность исполнения, метроритмическая и темповая свобода, внятное произношение поэтического текста – ос-

новые задачи солиста. Однако и фортепианный аккомпанемент вносит свою лепту в создание художественного образа. Функции его – гармоническая и динамическая поддержка голоса, ритмически упругая организация формы. Нередко вокальная и фортепианная партии абсолютно равнозначны, обогащают и дополняют друг друга, а иногда аккомпанемент является своеобразной «плавильней», в которой уже заложен энергетический заряд, эмоционально-образное ядро ромansa.

Необходимо подчеркнуть, что в пяти из шести романсов цикла нет темповых обозначений. Важная задача пианиста – задать такой темп, который позволит максимально убедительно раскрыть певцу все агогические нюансы вокальной партии.

В отдельных случаях звучание рояля уподобляется тембро-колористической палитре «звуковой

живописи»: имитация гитарного звучания, колоколов, кастаньет, бурных порывов ветра и легкого улетающего ветерка, непрерывного круговорота воды... Фортепианные вступления и ригурнели вводят солиста в необходимое эмоциональное состояние. Постлюдии веско «досказывают» и завершают музыкальную картину. Нередко в аккомпанементе дублируется и уплотняется партия солиста, что усиливает эмоциональное воздействие на слушателя, подчеркивая значительность того или иного фрагмента.

Темы жизни и смерти, любви и страдания, безумия и одиночества – глобальные человеческие проблемы, которые раскрываются в вокальном цикле М. Минкова доступно даже для неискушенного слушателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахундов П. Испанская музыка // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1973.
2. Гарсиа Лорка Ф. Канте хондо // Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения. Т. 1. М., 1975.
3. Косачева Р. Марк Минков // Композиторы Москвы. М., 1976.
4. Косачева Р. Утверждение индивидуальности (о творчестве композитора М. Минкова) // Сов. музыка. 1974. № 11.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

The musical score for Example 1 is written for piano. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and a *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco) instruction. The right hand features a melodic line with a *p.* (piano) marking above it. The left hand provides a harmonic accompaniment. The piece concludes with a forte (*f*) dynamic marking and a *Ped.* (pedal) marking.

Музыкальный пример 2. Пять тактов в 4/4 такте, ключевая подпись два диэза (F# и C#). Вокальная линия начинается с паузы, за которой следуют три трети: G4, A4, B4. Далее: C5, B4, A4, G4. Акомпанирующая часть в правой руке играет аккорды: F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5. Левая рука играет: F#4, F#4, F#4, F#4, F#4.

Не-ус - тан - но ги - та - ра пла-чет,

Adagio

Музыкальный пример 3. Пять тактов в 2/4 такте, ключевая подпись два диэза. Темп Adagio. Вокальная линия: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Акомпанирующая часть в правой руке играет аккорды: F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5. Левая рука играет: F#4, F#4, F#4, F#4, F#4.

Не ви - дит ни - кто в э - том по - ле сле - зы.

f *espress.*

Музыкальный пример 4. Пять тактов в 4/4 такте, ключевая подпись два диэза. Темп Adagio. Вокальная линия: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Акомпанирующая часть в правой руке играет аккорды: F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5. Левая рука играет: F#4, F#4, F#4, F#4, F#4.

Ночь, слов - но месь. Не ви - дит ни - кто в э - том по - ле сле - зы!

Adagio

Музыкальный пример 5. Пять тактов в 2/4 такте, ключевая подпись два диэза. Темп Adagio. Акомпанирующая часть в правой руке играет аккорды: F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5. Левая рука играет: F#4, F#4, F#4, F#4, F#4.

Pochissimo meno mosso **a tempo**
accel.

Ах, лю - бовь, ты ис - чез - ла на - ве - ки, ты ис -
чез - ла на - ве - ки, на - ве - ки!

f

пля - шут шесть цы - га - нок в бе - лом.

О-стры-е чер-ны-е те-ни тя-нут-ся к го-ри-зон - ту, и

рвут-ся ги-тар-ны-е стру-ны, и сто-нут, и сто-нут.

rit. molto

Мас-лич-на-я - рав-ни-на - рас-па-хи-ва-ет ве-ер,

p

The musical score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The dynamic marking is *mf*. The score is divided into two systems. The first system begins with a piano introduction consisting of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. This is followed by a section where both hands play triplets. The second system continues with similar textures, including triplets and chords.