

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 781.5

doi: 10.17223/26188929/5/1

Елена Богатырёва, Диана Аксиненко

С. СЛОНИМСКИЙ. ПЕСНИ НА СТИХИ М. ЦВЕТАЕВОЙ. ЖАНРОВОЕ И СТИЛЕВОЕ РЕШЕНИЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА

В статье рассмотрен вокальный цикл Сергея Слонимского из пяти песен на стихи Марины Цветаевой. Выявлены особенности жанрового и стилистического прочтения композитором стихотворений, драматургия вокального цикла. Произведён музыкальный анализ миниатюр цикла, их образного, жанрового, стилистового содержания в комплексе средств музыкальной выразительности.

Ключевые слова: Сергей Слонимский, вокальный цикл, Марина Цветаева, современная музыка, бытовой романс, песня, анализ, миниатюры

Камерно-вокальный жанр в творчестве Сергея Слонимского занимает значительное место и является сквозным. Композитор тяготеет к созданию циклических произведений, которые обращают на себя внимание разнообразием текстовых источников и стилистических решений [3, с. 393]. Первое циклическое вокальное произведение – вокальная сюита для среднего голоса и фортепиано на стихи японских поэтов «Весна пришла!» – было создано композитором в 1958 г. [9]. В камерно-вокальной лирике Слонимского, как и в русском классическом романсе XIX в., нашли воплощение стихи преимущественно метрического типа (собственно силлаботонические или сохраняющие структурно-метрические закономерности силлаботонических поэтических форм) [1, с. 5]. При предпочтении Слонимским метрического вида стихотворной организации диапазон русской поэзии, к которой автор обращается в жанре

традиционного романа, тем не менее, достаточно широк. Он простирается от стихотворений «высокого» стиля (поэзия конца XVIII – первой половины XIX в. и начальных десятилетий XX в.) до квази-классических образцов его кумиров-современников [1, с. 10]. В этом жанре С. Слонимский обращался к стихам к поэтов-романтиков (М. Лермонтов, Ф. Тютчев), представителям Серебряного века (О. Мандельштам, А. Ахматова), современникам (Е. Рейн, Г. Горбовский) и др. [10, 11]. Вокальный цикл из пяти песен на стихи М. Цветаевой был создан в 1986 г. Первоначально цикл был написан Слонимским для голоса и гитары, переложение для меццо-сопрано или контральто и фортепиано было сделано самим автором позднее.

Женская тема в творчестве М. Цветаевой связана с дневниковостью, автобиографичностью [7, с. 244]. Большинство её стихотворений написано от лица женщины. К тому же речь ведётся обычно от первого лица [4, с. 184]. «Со страниц творений поэтессы раздаётся голос не лирического героя, это её душа глаголет, рассказывает, призывает, указывает, просит...» [7, с. 244]. Она одна из первых стала воспевать женский опыт и страдания как поэт [4, с. 191]. Лирику М. Цветаевой называют миром женской души, её исповедью в эмоциональном и чувственном воплощении [7, с. 246].

В основу вокального цикла С. Слонимского легли стихотворения, которые объединяет тема разлуки и одиночества, переживаемых сильной женщиной. Композитор довольно свободно подходит к текстам М. Цветаевой, в некоторых номерах цикла используя их не полностью (номера 1, 2) и допуская в отдельных случаях лексическую замену в тексте. Страницы кратких высказываний героини о своих глубоко личных переживаниях воспринимаются как страницы ее лирического дневника. «Дневниковость» в вокальном цикле – явление, адресующее к романтической традиции. Примером тому являются вокальные циклы Ф. Шуберта и Р. Шумана. В творчестве Р. Шумана эта тема выявлена, в том числе, и с позиции женских чувств, в частности в вокальном цикле «Любовь и жизнь женщины» на стихи А. Шамиссо.

В русской музыке XIX в. циклов как женских лирических дневников нет. Но отдельные произведения, раскрывающие женские чувства и написанные на тексты женщин-поэтесс, впервые обнаруживаются в произведениях А. Даргомыжского. Композитор рас-

крыл в своём творчестве женскую тему – напрямую и косвенно. Например, в романсе «Мне грустно» в тексте М. Лермонтова говорится о драме женщины, которой суждено испытать «молвы коварное гоненье» и заплатить слезами за недолгое счастье [2, с. 121]. Напрямую от лица женщины эта тема раскрывается, в частности, в романсах на стихи Ю. Жадовской. На рубеже XIX–XX вв. к текстам женщин поэтесс и, соответственно, к женской лирике обращался С.В. Рахманинов. В творчестве же отечественных композиторов XX в. тема женских чувств становится более востребованной.

1. «Целый день мне было душно»

Содержание поэтического текста первой песни «Целый день мне было душно» (f-moll) позволяет предположить, что завязка драмы личной жизни героини произошла за рамками начала повествования (прил. 1). Как и в некоторых других песнях цикла, композитор в данном произведении использует не целое стихотворение М. Цветаевой, а его фрагмент. Примечательно использование М. Цветаевой в тексте стихотворения народной символики (где «кровь», например, может означать «жизнь»), а также народных образов («богатырь»), народной лексики («кровушка», «очи»). С. Слонимский дважды меняет лексику в поэтическом тексте: слово «день» вместо оригинального абстрактно-символического «век» вводит в более бытовой контекст, а слово «очи» усиливает народный колорит, по сравнению со словом «уши».

Первая песня является своего рода монологом-рассказом при опоре на фольклорную основу и, соответственно, жанр «русской песни» с чертами плача. Поскольку в песне представлен образ сильной женщины, характер, несмотря на жанровую основу плача, твёрдый, даже несколько суровый. Песня миниатюрна по своему масштабу: это простой восьмитактовый период из трёх предложений ($a - 2$ такта, $a_1 - 3$ такта, a_1 – варьирование во втором предложении и его повторение) со вступлением в первый такт, аккорд которого выполняет функцию тональной настройки.

Уровень экспрессии этой песни высок от начала до конца, она начинается сразу *f*, и громкая динамика сохраняется вплоть до окончания. Фольклорное стилевое решение отражается в опоре на диатонику при значительной роли квинтового тона (звук «с») в ме-

лодке, переменный размер, вариантность повторов предложений и фраз, использование арпеджиато в партии фортепиано, имитирующего гитарную фактуру. Жанр плача выявляется в нисходящих интонациях от вершины-источника: каждое предложение начинается с самого высокого звука в песне, и повторность фраз создаёт эффект причета. Диапазон вокальной партии развивается в пределах октавы, обрамленный квинтовым тоном. Песенно-повествовательная природа создаётся через песенный силлабический распев [5, с. 187], сохраняя в песне оригинальный стихотворный ритм в размере четырёхстопного хорея как характерного для жанра песни стихотворного размера [5, с. 185–186]. Пунктирный ритм на первую долю такта с ритмическим выделением квантитативным акцентом [там же, с. 187] слова «день» даёт ощущение затакта в вокальной партии и придаёт выразительность и значимость музыкальному высказыванию. Гармонизация проста и строга: она строится на сопоставлении гармоний тоники и VI ступени в функции субдоминанты. Возникающую плагальность в данном случае можно трактовать и как признак народной стилистики, и как средство, выражающее трагизм. Мощные тяжеловесные аккорды половинными длительностями в размере $3/2$, как и аскетизм гармонического решения с чередованием только двух функций (своего рода гармоническая остинатность), создают ощущение суровой статики, давая основу вокальной мелодии. Звучание этих аккордов *sf* напоминает набат, воспринимается с фатальной предопределённостью. Фермата на последнем аккорде выражает некое смысловое многоточие, психологическую открытость.

2. «Смотри, чтобы другой дорожкой»

Песня «Смотри, чтобы другой дорожкой» (g-moll) раскрывает тему разлуки в эмоциональном состоянии тоски и усталости (прил. 2). Текст использован, как и в первой песне, не полностью. Как и в предыдущей песне, текст данного произведения изобилует народной лексикой («тать», «сторожка», «голубок»). Песня воспринимается лирически-исповедально, элегично, искренне и проникновенно. Средствами музыкального решения она напоминает бытовой романс в жанре русской лирической песни. В стихотворном тексте используется ямб, который менее характерен для жанра

песни [5, с. 190]. Ритмическая организация текста естественно ложится на затактовое строение фраз. Октавный скачок в вокальной партии с нижнего квинтового тона на верхний с последующим нисходящим поступенным заполнением в темпе *Andante* звучит тягуче и будто устало. Печально никнущая интонация первой фразы вокальной партии во второй компенсируется восходящим движением с остановкой на II ступени, выражающей вопросительность, ощущение ожидания. Значимость, как и в первой песне, квинтового тона, как и натурально-ладовое решение с движением по звукам d53, выявляет фольклорность стиля. Помимо этого, народный колорит песне придают терцовые вторы голосу в партии фортепиано.

Форма так же миниатюрна и органично соответствует песенному жанру: куплетная, где каждый из двух куплетов написан в форме простого квадратного разомкнутого периода повторного строения с варьированием второго предложения. Гармоническое решение каденций как автентических в обоих предложениях абсолютно совпадает, образуя период из тождественных предложений. Подобная «структурная упрощённость используется композиторами... в музыке с народным оттенком» [8, с. 58].

Вариантность мелодии (ладовая и интонационная во 2-й и 4-й фразах) внутри куплета также выявляет народную природу. В первом предложении мелодия вокальной партии опирается на натуральный минор; в гармонии ощущаются черты дорийского лада (в 3-м такте септаккорд II ступени с окраской дорийской субдоминанты). Во втором предложении и вокальная партия, и партия фортепиано решены в гармоническом и мелодическом миноре. Таким образом, первое предложение воспринимается в стилистике народной крестьянской лирической песни, а второе – в стилистике городской. Окончание песни с остановкой в вокальной партии на II ступени (и доминантовой гармонии) даёт ощущение психологической недосказанности.

3. «Вот опять окно»

Третья песня «Вот опять окно» (e-moll) по своему характеру контрастна двум предыдущим и создаёт перелом в общем драматургическом развитии цикла (прил. 3). Эта песня о встречах людей, об их трепетных ночных разговорах и о святости этих встреч («По-

молись, дружок, за бессонный дом, за окно с огнём»). Масштабы данной песни шире, чем предыдущих: она написана в куплетной форме, где каждый из двух куплетов имеет черты трёхчастности, так как в середине куплета – речитатив а *capella*. Поэтический текст первой строфы при прочтении может восприниматься в спокойно-повествовательном тоне, на что влияет обилие повествовательных предложений, содержащих рассуждения с использованием преимущественно эмоционально нейтральной лексики, перечислений. Но в музыкальном прочтении выявляется иное эмоциональное решение: характер песни беспокойно-смятенный, а в репризе строфы он становится, вместе с тем, горячо-волевым и раздольным. Взволнованное состояние передаётся за счёт остигатной пульсации октавными унисонами в басу с паузой на третью долю в темпе *Vivace*, ассоциирующейся с трепетным стуком сердца. Затактовая организация мелодии вокальной партии придаёт устремлённость в её движении, усиленную ритмической остигатностью её мотивов. Ритмическая организация темы с постоянным акцентом на третий звук даёт так называемый встречный ритм [6, с. 128] по отношению к оригинальному стихотворному размеру (трёхстопный хорей), не предполагающему затактовую организацию, и за счёт отклонения от заданного изначально размещения количества слогов на долю такта [1, с. 11] создаётся ощущение анапеста. Вокальные интонации темы в крайних разделах имеют песенную природу при простоте мелодического решения: плавность движения в пределах терции в двух первых повторяющихся фразах с последующим секвентным смещением на терцию в третьей фразе и замыкание на тонике.

Середина куплета решена как введённый монтажно небольшой речитатив в свободной метрической организации без обозначения размера с ровной ритмикой и силлабичностью, что усиливает внимание слушателя к тексту (прил. 4). В поэтическом тексте размер в этот момент меняется на трёхстопный хорей. Речевая интонация всегда появляется в определённой звуковой ситуации, она подготовлена музыкально и сама подготавливает дальнейшее музыкальное развитие [5, с. 133]. В третьей строфе, при отклонении в *C-dur*, происходят высветление колорита и, одновременно, динамизация: усиливается динамика, мелодия вокальной партии переходит в высокий регистр, и в ней появляются экспрессивные квинтовые скачки. Примечательно окончание песни: последний аккорд звучит в

одноимённым мажоре, что рассеивает печаль предыдущих песен и создаёт некий эмоциональный предикт к следующему, более светлому по характеру, произведению цикла.

4. «Где слезиночки роняла»

Песня «Где слезиночки роняла» (с-moll), по стилистическому решению самая «народная» из всех в данном цикле (прил. 5). В песне лирическая героиня говорит о том, что на место её горя непременно придёт счастье, которое она заманит в свои «непростые» сети. Поэтический текст в размере четырёхстопного хорея выявляет песенный жанр как основу и изобилует народной лексикой («слезиночки», «кружавчики», «сплетала», «плесть»). Характер песни, с позиции внешней стороны, воспринимается как довольно отрядный и беспечальный.

Форма песни – куплетная, каждый из двух куплетов написан в форме простого квадратного однотонального периода повторного строения с простым и типичным для бытовых песенных жанров тонально-гармоническим решением: второе предложение начинается сопоставлением в параллельном Es-dur и заканчивается в основной тональности.

В песне проявляется опора на жанр частушки в его лирическом женском варианте – частушки-страдания, «где обычно говорится о любви и чаще всего о ее печалях и радостях» [3, с. 384]. И, скорее, именно жанр дал возможность выжаться эмоциональному решению, в котором ощущается некий внутренний второй план: радость кажется немного наигранной и несколько «напускной». В контексте жанра можно рассмотреть и средства решения: типичные для частушек «плясовые» ритмогруппы (например, восьмая-две шестнадцатых) сочетаются с небыстрым темпом (*moderato*), нарочитостью акцентности. Последнее проявляется во вступлении: стаккато и маркато – в конце каждого четырёхтакта на громкой динамике; стаккато в вокальной партии в начале каждого предложения как бы привносит «колкость» в нисходящее движение мелодии. Преимущественно минорный лад также даёт намёк на внутреннюю печаль, скрытую под маской веселья. Народность в этой песне выражена, помимо опоры на жанр, в кварто-квинтовых скачках в мелодии вокальной партии в конце фраз и терцовых вторах в партии фортепиано. Окончание куп-

лета звучит даже вызывающе-дерзко: *Rallentando* с короткими секвентными мотивами терцовых интонаций и категоричным движением к тонике с усилением динамики в партии фортепиано.

5. «Проста моя осанка»

Последняя песня «Проста моя осанка» (с-moll) является кульминационной в отношении содержания и даёт утвердительный итог вокального цикла (прил. 6–7). Она наиболее полно характеризует лирическую героиню и её позицию в жизни через её монолог, воспринимаящийся искренне, исповедально. Эта песня о вечном одиночестве, сопровождающем героиню, и о «чужих» ей людях, которые приходят в её жизнь и бесследно уходят. Но тема одиночества звучит из уст сильной женщины, привыкший к такому течению жизни, и поэтому она вновь и вновь выпускает людей в свой кров («Взглянул – так и знакомый, вошёл – так и живи»), хоть это и вызывает у неё беспокойство («Живу – никто не нужен, вошёл – ночей не сплю»).

Поэтический текст написан в размере трёхстопного ямба, более характерного для жанра романса, и практически не содержит в себе народной лексики, в отличие от предыдущих песен. Этот фактор, в сочетании с заменой композитором слов «наши законы» на «мои законы», подчёркивает индивидуальность, обособленность героини. Содержание воплощает любовную тему, но в несколько «опосредованном» виде в таких фразах, как «Согреть чужому ужин – жильё своё спалю», «Ну а ушёл – как не был, и я – как не была».

Форма данной песни – куплетная, где третий сокращён. Куплет написан в двухчастной безрепризной форме. Песня представляет, по сути, эмоционально-экспрессивный, страстный женский монолог, при этом с чертами жанра русской песни, что проявляется и в большой роли квинтового тона, и в натурально-ладовом решении. Внешняя подача реализует себя через стиливые признаки бытового романса со свойственной ему несложной и типично аккомпанирующей трактовкой партии фортепиано с фактурой гитарного типа и чертами вальсовости. Размер 6/8 при выдержанности равномерной пульсации в партии фортепиано создаёт ощущение непрерывного движения как плавного неизменного течения жизни. В вокальной партии большая роль квинтового тона и использование натурального минора выявляет стилистику жанра русской песни.

В первой части куплета вокальная партия, раскрывая лирически-исповедальный характер, начинается широкой мелодической фразой через квинтовый тон к септимеру натурального минора с последующим, в основном нисходящим движением ко II ступени с автентическим кадансом в конце первого предложения. Второе предложение более широкое по диапазону с направленным движением к верхней тонике и решительной нисходящей тонической квинтой в каденции.

Вторая часть куплета начинается сопоставлением с параллельным мажором, и движение *f* по звукам тонического квартсекстаккорда проявляет решительность, сопротивление героини течению жизни, усиливая смысловую нагрузку текста («никто не нужен»). Два предложения второй части куплета представляют собой период единого строения: границы предложений скрадываются за счёт тонально-гармонического решения. Это создаёт непрерывную линию эмоционального развития с движением к кульминации в вокальной партии на звуке «es» второй октавы (самом высоком в этой песне). Гармонический план этой части (в Es-dur): T-D-S(=VI)-D-K64-t. Использование доминантовой гармонии после субдоминантовой сферы ломает функциональную логику и даёт яркое, экспрессивное звучание. Быстрый спад (всего за два такта) после кульминации звучит к концу с трагическим накалом, в согласии со смыслом текста («жильё своё спалю» в первом куплете – идея жертвенности; «и я – как не была» во втором – неизбежное страдание). Третий куплет, который сведён по масштабу к начальному периоду, отличается заключительный восходящий скачок в вокальной партии на чистую кварту, звучащий утвердительно, активно, по-волево и с долей вызова.

Вокальный цикл С. Слонимского на стихи М. Цветаевой, состоящий из пяти песен, решён в стилистике русского бытового романса XIX в. Романс – жанр-посредник между неавторской, народной, фольклорной традицией и авторскими, так называемыми высокими жанрами – камерно-инструментальной музыкой, оперой, симфонией [5, с. 180]. Все тексты М. Цветаевой, взятые композитором для данного цикла, в большей или меньшей степени отличает народность лексики. Преобладание хорея в поэтических текстах большинства номеров даёт возможность реализации вокальной мелодики как именно песенной, со свойственной ей значимостью не только фразы, слова, но и слога [5, с. 187].

Изначально использование гитары в качестве аккомпанирующего инструмента выявило исполнительскую традицию бытового романса, что в последующем тембровом решении (с фортепиано) дало эффект имитации гитарной фактуры. Для романса – одного из самых демократичных камерно-вокальных жанров – характерны соединение музыки и слова, лаконичность формы [2, с. 3]. В формах песен данного цикла используется либо период (первая песня), либо куплетная форма (песни вторая–пятая). Русский классический романс вырос на почве народно-песенного искусства [2, с. 4], и в данном цикле песни опираются на народные вокальные жанры: лирическая крестьянская и городская, частушка, плач. Индивидуальность композиторского решения проявляет жанровый сплав в некоторых песнях: монолог + плач, монолог + лирическая песня. Точнее, все песни являются монологами, но в различном фольклорно-жанровом песенном облике. О песенности в цикле С. Слонимского об этом свидетельствуют характерные для этого жанра решения: сохранение метричности стиха в повторяющихся музыкально-ритмических фигурах [1, с. 8–9]. С. Слонимский сочетает стилистические черты крестьянской и городской песни. Это говорит о некоторой связи с творчеством А. Даргомыжского, упомянутого во введении. Даргомыжский был первым, кто попытался сблизить два течения русской песенности: романс и городскую песню [2, с. 124]. В романсе как лирическом жанре раскрывается всё богатство внутреннего мира человека, поскольку важную роль в нём занимает тема личности [2, с. 3]. В рассматриваемом цикле – это широкая гамма чувств женщины в лирически исповедальном дневниковом решении.

В цикле прослеживается определённая эмоциональная драматургическая линия, психологическая динамика в развитии чувств лирической героини. Первая песня выражает сдержанные душевные переживания героини, поданные в несколько суровом ключе, во второй песне героиня будто бы чуть сильнее даёт им волю, и манера её повествования становится более нежной. Третья песня является неким драматическим переломом и ярким контрастом вносит смену настроения с элегически-печального на разухабисто-раздольное. Четвёртая песня отражает несколько ироничную точку зрения на предшествующие страдания. Последнее произведение цикла – кульминация и итог. В ней наиболее полно отражены позиция и привычный образ жизни героини, утверждается неизменность этой ситуации, которая сохраняется на протяжении долгого

времени и, скорее всего, будет продолжаться всегда. Таким образом, все песни в вокальном цикле объединяются через идею дневниковости в чутком ощущении поэтического и эмоционального строя стихотворений М. Цветаевой.

Использованные источники

1. *Варядченко Н.С.* Камерно-вокальная лирика С. Слонимского в свете традиций русского классического романса XIX века. Проблемы структуры и композиции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 19 с.
2. *Васина-Гроссман В.А.* Русский классический романс XIX века. М. : Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
3. *Долинская Е.Б.* История современной отечественной музыки : учеб. пособие. М. : Музыка, 2001. Вып. 3. 656 с.
4. *Лосская В.К.* Песни женщин. Анна Ахматова и Марина Цветаева в зеркале русской поэзии XX века. Париж ; Москва : Редакция журнала «Московский журнал. История государства российского», 1999. 320 с.
5. *Ручьевская Е.А.* Работы разных лет. Т. 2: О вокальной музыке. СПб. : Композитор, 2011. 504 с.
6. *Ручьевская Е.А.* Юрий Владимирович Кочуров // Ю.В. Кочуров. Письма и материалы. СПб. : Композитор, 2011. 672 с.
7. *Ускирева К.В.* Поэзия «женской души» М.И. Цветаевой в оценке критика Г.В. Адамовича // Наука XXI века: актуальные вопросы, проблемы и перспективы : материалы Междунар. (заочной) науч.-практич. конф. / под общ. ред. А.И. Вострецова. М. : Мир науки, 2017. С. 243–247.
8. *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., испр. СПб. : Лань, 2001. 496 с.
9. URL: https://www.remusik.org/sergei_slonimsky_chamber_vocal/
10. URL: <https://www.remusik.org/сергей-слонимский>
11. URL: <http://music-school37.ru/Список произведений.docx>

Elena Bogatyryova, Diana Aksinenko

S. SLONIMSKY. THE SONGS TO POEMS OF MARINA TSVETAYEVA. A GENRE AND STYLISTIC SOLUTION OF VOCAL CYCLE

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 5, pp. 8–24. doi: 10.17223/26188929/5/1

The vocal cycle of five songs of Sergey Slonimsky on poems by Marina Tsvetayeva is examined in this work. There are identified the stylistic, genre features of composer's interpretation of the poems and dramaturgy of the vocal cycle. There is made a musical analysis of miniatures of the vocal cycle and their imaginative, genre and stylistic content in a complex means of musical expressiveness.

Keywords: Sergey Slonimsky, vocal cycle, Marina Tsvetayeva, contemporary music, household romance, song, analysis, miniatures.

Приложение 1

ЦЕЛЬНЫЙ ДЕНЬ
МНЕ БЫЛО ДУШНО

1

I SUFFOCATED
ALL DAY LONG

Andante $\text{♩} = 76$

f

Цель-ный день* мне бы-ло душ-но от той кро-ви ки-кро-ви...

p

От кро-ви мо-ей бо-га-той, той, что в очи** быт на ба-том, молотом в висках куёт,

mf

о-чи за-стят красной ту-чей, от кро-ви силь-но-мо-ту-чей пленного бо-га-ты-ря.

f

* Первоначально цикл был написан для голоса и гитары. Переложение для меццо-сопрано (или контральто) и фортепиано сделано автором.

The cycle was initially composed for voice and guitar. Arranged for mezzo soprano (or contralto) and piano by the author himself.

** У М. Цветаевой: *век*.

*** У М. Цветаевой: *о уши*.

СМОТРИ,
ЧТОБЫ ДРУГОЙ ДОРОЖКОЙ

2

LOOK,
AS THE OTHER WAY

Andantino $\text{♩} = 80$

p

Смо-три, что-бы дру-гой до-рож-ко-ю не
Но всё же, го-лубок не - ла-с-ко-вый, я

p

con *And.*

8...J

вы-крал-ся лю-бов - ный тать. Бес-сон-на-я мо-я ду-ша, сто-
в кни-жи-цу впи-шу Раз-лук: не вы-тос-ко-ва-ла тос-ки — вы-

8...J

(2-й раз — *rall.*)

ро-ж-ка - я, за мо-ло-дость от-вы - кла спать!
тос-ки, ва - ла всей кре-по-стью не-жен - ских рук!

8...J

Приложение 3

ВОТ ОПЯТЬ ОКНО

3

HERE THE WINDOW AGAIN

Vivace $\text{♩} = 160$

mf

Вот о, пять ок - но, где о, пять не спят. Мо, жет —
Крик раз, лук и встреч - ты, ок, но в но - чи! Мо, жет —

p

пьют ви - но, мо, жет — так си - дят. Или про, сто рук не раз, ни, мут дво, е.
сот - ни свеч, мо, жет — три све, чи... Нет и нет у, му мо, е, му по, ко, я.

p cresc. molto

rall. *f* **a tempo**

В каж, дом до, ме, друт, есть ок, но та - ко - е. Не от свеч, от ламп тем, но,
И в мо, ём до, му за, ве, лось та - ко - е. По, мо - лись, дру - жок, за бес.

mf *f* *dim.*

(f) *dim.* **rall.** *p*

- та за - жглась: от бес - сон - ных глаз!
- сон - ный дом, за ок - но с ог - нём!

(mp) *p* *pp*

Приложение 4

p cresc. molto *rall.*

Или про-сто рук не раз-ни, мут дво-е. В каж-дом до-ме, друг, есть ок-но та-ко-е.
 Нет и нет у-му мо-е-му по-ко-я. И в мо-ём до-му за-ве-лось та-ко-е.

mf

Приложение 5

ГДЕ СЛЕЗИНОЧКИ
РОНЯЛА

4

WHERE THE TEARS
WERE DROPPED

Moderato $\text{♩}=90$

f

Где сле-зи-ноч-ки ро-ня-ла, зав-тра ро-зы бу-дут цвeть.
 Вме-сто мо-ря мне — всё не-бо, вме-сто мо-ря — вся зем-ля.

p *f*

mf *rall.*

Я кру-жав-чи-ки сле-та-ла, зав-тра се-ти бу-дут плeсть.
 Не про-стой ры-бац-кий не-вод, пе-сен-на-я сeть мо-я!

mf *p* *mf* *f*

Приложение 6

ПРОСТА МОЯ ОСАНКА

5

NATURAL IS MY POSE

Allegretto $\text{♩} = 60$ *mp semplice*

1. Про - ста мо - я о - сан - ка, ниц
2. Взгля - нул — так и зна - ко - мый, взо -

мой до - маш - ний кров, Вель я ос - тро - ви -
шёл — так и жи - ви. Про - сты мо - и* за -

mf *f*
тян - ка се да - лё - ких ос - тро - вов! Жи - ву — ни - кто не
ко - ны: на - пи - са - ны в кро - ви. Лу - ну за - ма - ним

mf *p* *f* *mf*
ну - же! Взю - шёл — но - чей не сплю, Со
с не ба в ла - донь — ко - ди ми - да! Ну

8.

8.

* У М. Цветаевой: мам.

Приложение 7

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти систем. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепианную партию (нижняя линия). Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор (два бемоля) и 4/4 такта. В тексте присутствуют русские слова и музыкальные термины.

Линейка 1:
 .треть чу-жо-му у-жин-жить-ё сво-ё спа-ло.
 а у-шёл-как не был, и я-как не бы-ла...

Линейка 2:
mp sempre
 3. Гля-жу на след но-жо-вый: уе-

Линейка 3:
 .не-ет ли за-жить до пер-во-го чу-жо-го, ко-

Линейка 4:
 .то-рый ска-жет: «пить».

Музыкальные обозначения: *p*, *mf*, *sempre*, *8...*, *(Xxx)*.