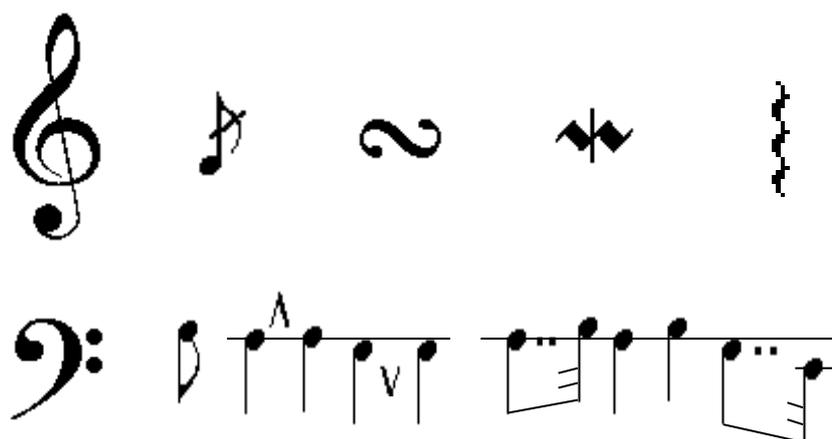


Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Школа искусств Хабаровского муниципального района»

КУЛИК Г.И.

Работа с певцом-иллюстратором



Учебно-методическое пособие в помощь преподавателям
концертмейстерского класса
(из опыта внедрения частной методики преподавания)

Хабаровск 2021г

Содержание

	Стр.
1. Основные принципы работы	3
2. Работа над различными видами фортепианной фактуры	6
3. Музыкально-драматический анализ русских романсов	17

Основные принципы работы

Основной целью работы является желание обратить внимание на имеющиеся резервы для оптимального достижения успехов в обучении, воспитать и развить профессиональные качества концертмейстера-аккомпаниатора. Всё это является главной задачей и всего курса «Концертмейстерский класс».

Как форма обучения специалистов, «Концертмейстерский класс» максимально чувствителен к запросам практики и требованиям времени, реализуется как форма, метод и способ обучения. Одним из конкретных направлений усовершенствования работы по предмету и есть создание методик и технологий, пособий и др.

От использования разнообразных технологий зависит становление будущего концертмейстера, аккомпаниатора.

Работа несёт на себе печать индивидуальности и даёт толчок любому педагогу-практику к собственному поиску, а не является рецептом, дающим обязательно положительный результат.

В 1978 году было издано пособие Лины Ильиничны Винокур, в котором использован многолетний опыт педагога и концертмейстера МГПИ им. Ленина. Оно посвящено лишь одному разделу концертмейстерской работы - первоначальным навыкам аккомпанемента. Л.И. Винокур останавливается, прежде всего, на тех «рабочих» моментах, которые являются необходимыми и безусловными. Автор старался не касаться вопросов исполнительской интерпретации, не высказывал своё представление о художественном образе произведения.

В настоящей работе уделяется внимание исполнительскому анализу произведений, роли концертмейстера в наиболее полном раскрытии художественного содержания вокальных произведений. Эти устремления заставили автора работы остановиться на таком разделе как «Музыкальный анализ двух русских романсов». Этот вид работы не включён в программу по предмету. Его цель – научить учащихся (студентов) исполнять не свои переживания или «красивые куски» музыки, а уметь пронести образ через весь романс, что и составляет главную трудность исполнения.

Работа с певцом-солистом предполагает приобретение методических знаний, овладения навыками работы с певческими голосами. Эта работа не проходит без участия педагога, обладающего не только большим исполнительским опытом, но и имеющим специальные способности, педагогический талант и достаточные знания для того, чтобы разобраться в

индивидуальных способностях учащегося. При этом педагог «Концертмейстерского класса» не претендует на вмешательство в область певческой технологии. Тем не менее, выбор приёмов и принципы работы должны обуславливать глубокое и яркое воспроизведение авторского замысла.

Назовём главные принципы работы с певцом:

1. Забота о чистоте интонирования и точности высоты звуков.
2. Забота об улучшении дикции, чистота и выпевание гласных.
3. Смысловое расчленение вокальной речи, соблюдение цезур, знаков препинания в тексте.
4. Правильное взятие дыхания, соблюдение пауз.

Работа с певцом — это активная работа преподавателя, а учащиеся наблюдают процесс работы, усваивают принципы этой работы, а затем применяют их в самостоятельной работе с певцом. Преподаватель должен быть, прежде всего, учителем музыки, то есть её разъяснителем и толкователем. Особенно это необходимо на низших ступенях развития учащегося, тут уж совершенно необходим **комплексный** метод преподавания.

Первейшая задача педагога - раскрытие некоторых особенностей исполнения фортепианной партии. Фортепиано – инструмент не только молоточковый, но и темперированный по строю. Отсюда манера и приёмы игры чёткие. Из-за фиксированной высоты звука не возможна филировка звука, особенно на протяжённых нотах.

Это замечание не должно заслонять главные принципы:

1. Пианист должен пересмотреть вопросы динамики в сторону её смягчения. Forte не достигает той силы, которая возможна при исполнении сольного произведения.
2. Установить правильный баланс звучания – основной закон.
3. Уметь предчувствовать, предвидеть то, что сделает солист в следующий момент.
4. Придать ритму одухотворённость, почувствовать его живой пульс, не нарушая устойчивости. Это позволяет концертмейстеру занимать позицию дирижёра, организующего и владеющего исполнением.
5. Умение слушать и слышать себя, певца и произведение в целом.

Основная задача остаётся – раскрытие образного содержания музыки. Надо помнить, что репертуар — это истинная школа. Художественная сторона обучения определяется, прежде всего, качеством репертуара, строгостью его отбора. Важное значение имеет также характер голоса, его смысловая выразительность должны соответствовать художественному образу произведения. Художественная мера исполнения зависит от точных и конкретных указаний педагога солисту и пианисту-концертмейстеру. Фортепианное сопровождение должно быть в едином дыхании и темпо-ритме с певцом, основываться не на формальной, а на художественной технике, которая ведёт к правдивому, естественному художественному выражению. Работа с певцом-солистом формирует и человеческие и моральные качества. Выбатывается чувство ответственности за общее дело. Для углубления представления исполнителей о действительности и многообразии человеческих чувств, в формировании эстетических взглядов, воли, характера большое значение имеет также изучение смежных видов искусства. Бесспорно, что концертмейстерские и аккомпаниаторские навыки в основе своей имеют пианистическую природу. Несмотря на то, что, работа на аккомпанементе имеет отличие от задач фортепианного обучения, следует иметь в виду общую цель обоих классов - воспитать квалифицированного музыканта, хорошо владеющего роялем.

Для аккомпанирования дирижёрское начало необходимо пианисту ничуть не меньше. Только воспитывая в себе дирижёра, пианист может стать подлинным музыкантом. Эту мысль любил подчёркивать Г.Г. Нейгауз. Понятие «пианист» включало для него понятие «дирижёр». Никому больше из инструменталистов не присуща в такой степени дирижёрская функция, как пианистам, не только солистам, а ещё больше аккомпаниаторам-концертмейстерам.

Общая задача классов аккомпанеента и вокального – развитие вокального, то есть интонационного слуха и эстетических исполнительских качеств. Тесное сплетение концертмейстерских, вокальных и дирижёрских навыков, а также знания полученные на теории музыки, гармонии и других дисциплинах составляют в конечном итоге неразрывный органический комплекс, который определяет универсальность профессии педагога-музыканта.

В вокальных произведениях с фортепианным сопровождением можно выделить три компонента, взаимодействующих между собой, обладающих внутренним, только им присущими качествами.

Это, во-первых, **поэтический текст** со своим драматургическим сюжетом, метром и ритмом.

Во-вторых, **вокальная мелодия** – носитель литературного текста.

В-третьих, *фортепианное сопровождение*, значение которого бывает различное. От минимально-необходимого до довлеющего. Компоненты можно изучать отдельно, анализировать, но лишь вместе взятые они содержат в себе законченный музыкально-художественный образ.

-Начинать работу следует с ознакомления с поэтическим текстом. Проанализировать, в какой мере сливаются поэтический и музыкальный тексты, ритм, настроение, проследить за логическими ударениями во фразах и словах,

-Затем, прослушать, проиграть, пропеть мелодию. Ибо мелодия-основа музыки, «душа». Учить её надо так, как работают над ней вокалисты, добиваться кантилены, которая является основой художественного пения. Продумать фразу, наметить дыхание, общий исполнительский план, почувствовать развитие, кульминационные моменты и т.д.

-Аккомпанемент подчёркивает мелодию гармонией. Вокальная и фортепианная – это не отдельные составляющие партии. Аккомпанемент чутко откликается на все устремления солиста, а не просто поддерживает, или, тем более, послушно плетётся за солистом. Художественное единство солиста и пианиста, выявление их индивидуальностей в гармоническом исполнительском синтезе – вот главные задачи, к которым должен стремиться педагог в работе над произведениями русской, зарубежной и современной вокальной классики.

Работа над различными видами фортепианной фактуры

В работе предложен методический разбор аккомпанемента с фактурной разновидностью. В комментариях, снабжённых нотными примерами, даются практические советы, как можно достигнуть художественной цели, какими музыкальными приёмами.

Основная цель такой работы по предмету «**Концертмейстерский класс**» - будущая практическая потребность.

Как отмечено *в рабочей программе «Концертмейстерский класс»*, иллюстраторами могут быть вокалисты, струнники, флейтисты. Основные принципы работы с иллюстраторами совпадают.

Целью данных методических рекомендаций является предлагаемая работа *с певцом-вокалистом*. Художественная сторона обучения определяется, прежде всего, качеством репертуара, строгостью его отбора. Надо помнить, что репертуар — это истинная школа. В данной методической работе за основу репертуара взят *романс*.

На некоторых примерах различных видов фактуры обращаем внимание обучающихся на пианистические приёмы работы с фортепианным аккомпанементом. Для правильного исполнения романса необходимо установить связь музыки и слова, строение произведения и технику исполнения. Принять во внимание принцип художественного и технического начала в единстве.

Пример 1

П.И.Чайковский

«Осень»

(тт. 10-17)

Moderato assai

p

Скуч-на-я кар-ти-на! Ту-чи без кон-ца,

p

5

дож-дик так и льёт-ся, лу-жи у крыль-ца...

5

rit.

Фортепианная партия выполняет *функцию гармонической поддержки* и представляет собой гармонические аккорды. Это самый лёгкий вид фортепианного аккомпанеента, требующий внимательности к вокальной партии и умения найти верное соотношение звучания мелодии солиста и фортепианного сопровождения. Весь динамический образ романса мягок и нежен, характер музыки нетороплив. Манера исполнения вокальной партии (её мягкой кантилены) и аккомпанеента должны дополнять друг друга.

Аккорды аккомпанемента **не должны быть:**

- слишком тихими, т.к. певец в таком случае окажется без поддержки;
- слишком громкими, т.к. аккомпанемент выполняет лишь функцию поддержки, потому что изобразительная функция возложена в данном примере на сольные фортепианные фрагменты.

Пример 2

А. Гречанинов

«Ночь»

(тт. 5-8)

Andantino

Пол - на - я лу - на

лишь - од - на не спит,

Вокальная мелодия *дублируется* в партии фортепиано. Такая фактура требует от концертмейстера тщательного изучения вокальной партии, её интонационного развития, дыхания, ритмической организации, исполнительского произнесения. А сочетание голосов по вертикали даёт определённую гармонию. Здесь каждое слово полно собственного конкретного смысла, и произносить надо с большой бережностью. Для исполнителей вокальной и фортепианной партий важно произносить музыкальные периоды как бы в едином эмоциональном порыве. Данная фактура передаёт

возвышенность и уравновешенность образа, естественность и простоту выражения чувств. От концертмейстера требуется мягкое плотное звучание всех голосов без подчёркивания мелодии, уплотнённой удвоением. Следует обратить внимание на басы, служащие опорой для всей музыкальной массы. Их нельзя, однако, перегрузить или, тем более, акцентировать, что могло бы нарушить вокальную плавность звучания.

Пример 3.

А. Гурилёв

«Домик-крошечка» (тт. 1-10)

Allegretto

О - ди - нок - сто -

ит до - мик кро - шеч - ка, он на

Фортепианный аккомпанемент выполняет помимо гармонической *ритмически-организующую* функцию. При всей наивной простоте аккомпанемента, надо быть осторожным при его исполнении и не допустить:

- усердного тактирования с механическим подчёркиванием сильных долей каждого такта;
- и *crescendo* и *diminuendo* вслед за солистом внутри одной фразы.

Эти ошибки могут лишить музыку изящества, лёгкости, подвижности. Мелодия мягкая и нежная, и она не должна становиться акцентированной и отрывистой. Необходимо продумать фразировку. Смысловое тяготение к вершине заключается внутри каждого мелкого построения и правильном

соотношении отдельных частей и целого. Повторяющаяся мелодия в куплетах снова и снова с весёлой и твёрдой уверенностью изливает незыблемость своей счастливой любви. Аккомпанемент сохраняет ритмометрический «каркас» музыки тем самым, выявляя внутренний образ романса.

Пример 4.

М Глинка

«Не искушай меня без нужды» (тт. 8-12)
(Элегия)

Moderato

Не ис - ку - шай ме - ня без нуж - ды возв -

ра - том неж - но - сти тво - ей.

В музыкальном произношении мелодии большое значение имеют паузы, которые подчёркивают общее настроение грусти. Темп неторопливый (*moderato*), динамика приглушена (*piano*), мелодия носит характер темы-раздумья, темы-воспоминания. Поэтому основной акцент в работе надо сделать на «слышании» мелодии. Восьмые в аккомпанементе на слова «нежности твоей» в 11 такте исполняются не как ровно ритмические инструментальные длительности, а как *своеобразная мелодия, вторящая солисту*. После пауз нужно слушать вступление солиста, взятое им дыхание, чутко прислушиваться к его интонациям.

Пример 5.

А.Гречанинов

«Восточная песня»

(тт. 1-9)

Moderato

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стеллаж — вокальная линия в ключе B-flat major, 2/4 такта. Текст: «Как гро - за с ог - нём и гро мом на са». В начале вокальной фразы стоит триолла (3). Нижний стеллаж — фортепиано, включающий правую и левую руки. В начале фортепиано стоит динамический знак *p*. В начале и в середине фрагмента есть вертикальные синие линии, а в конце — пунктирные синие линии.

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стеллаж — вокальная линия. Текст: «ды цвету щих роз на - ле - та - ет благо -». В конце вокальной фразы стоит триолла (3). Нижний стеллаж — фортепиано. В конце фрагмента стоит динамический знак *p*.

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стеллаж — вокальная линия. Текст: «дат - но, на - са - ды цве - ту - щих роз». В начале вокальной фразы и в начале каждой из трёх последующих фраз стоит триолла (3). Нижний стеллаж — фортепиано. В начале каждой из трёх фраз стоит динамический знак *p*.

Задача создания восточной томности и неги потребовали в партии сопровождения ползучих легатных смен гармоний и лишь лёгкого очарования

мелодических контуров. Аккомпанемент соблюдает *ритмическую дисциплину и свободу движения*. Возникают два музыкальных пласта с различной ритмической пульсацией, объединённые метричностью сильных долей. При выборе темпа за единицу движения следует взять четвертную долю. Такая установка удержит исполнителей в нужном темпе сочетающим удобство исполнения.

Пример 6.

А. Гречанинов

«Восточная песня» (тт.10-21)

(Средний эпизод)

Vivo ma non troppo

Так лю - бовь в мла - до - е сер - дце

мчи - тся с пла ме - нем - и гро - мом,

как в са - ды цве - ту - ших роз.

p

ff

К особому разделу относятся сочинения, написанные на основе *токатности*. Непрерывное моторное движение в быстром темпе предполагает наличие у исполнителя таких качеств, как ритмическая устойчивость, цепкость и точность пальцев, быстрота реакции, исполнительская смелость, а в некоторых случаях фортепианная техника и физическая выносливость.

Пример 7.

М. Глинка

«Жаворонок» (тт. 6-9)

Moderato
Simplice e molto con anima

p

Между не - бом и зем - лёй пе - сня раз - да - ёт - ся,

p

не - ис - ход - но - ю стру - ёй гром - че, гром - че льёт - ся.

mf

Вокальная и фортепианная партии, связанные общностью художественной задачи, образуют, *полифоническую в широком смысле* этого слова ткань. Концертмейстеру необходимо владение искусством дифференцированного звукоизвлечения. Важно найти тембровое и динамическое соотношение отдельных элементов музыкальной ткани. Певучие нежные звуки верхнего голоса извлекаются бережным

прикосновением пальцев к клавиатуре. Глубже и плотнее берутся басы – опора для остальной гармонии, которая ритмично, чётко и поочерёдно, одна за другой накладывается на свою основу, и так же чётко сменяется, не «увязая» в клавиатуре. Умелая индивидуальная характеристика каждого элемента обеспечивает при их сочетании целостность и богатство звучания.

Пример 8.

А. Даргомыжский «Юноша и дева» (тт. 1-5)

Andate quasi allegretto

Ю-но-шу гром-ко ры - да - я рев - ни - ва - я де - ва бро-
ни - ла. К ней - на пле - чо прик - ло - нён,

Партия фортепиано несёт на себе *формообразующее* начало, наряду с вокальной мелодией, участвуя в создании художественного образа. Аккомпанемент интонационно связан с вокальной партией и вступает с солистом в равноправный диалог. Ритм аккомпанемента всегда сохраняется при различных мелодических вариациях как будто наслаивающихся одна на другую. Такое неуклонное внедрение аккомпанемента укрепляет «сквозное действие» романса.

Пример 9.

Н. Римский-Корсаков

«Октава»

(тт.1-5)

Largo

Фортепианный аккомпанемент выполняет функцию *гармонической пульсации*. Благородная простота, искренность чувств переданы не только тембром, но, и в первую очередь, гибкостью ритма. Ритмическая равномерность только тогда убедительна, когда она не сводится к механической точности, проявляется в художественном чередовании мельчайших замедлений и ускорений, т.е. когда она сочетает ритмическую дисциплину и свободу движений. Ритмическая музыкальная пульсация должна быть подобна пульсации сердца живого человеческого организма.

Конечно, в любом вокальном произведении голос занимает первое место, не говоря уже о том, что певцу вместе с вокальной интонацией необходимо донести текст. Но бывают случаи, когда певец должен найти своё «подчинённое» место в общем звучании. К специфическим особенностям вокального исполнительства, в целом, следует отнести то, что пение всегда находится в органическом единстве с фортепиано, или с другим видом сопровождения (в камерном произведении, в опере).

Пример 10.
Н. Римский-Корсаков

«Мне грустно» (тт. 2-5)

Moderato assai

Мне груст - но, по - то -

му, что я те - бя люб - лю и зна - ю,

Фортепианный аккомпанемент выполняет функцию *гармонической и ритмической* пульсации. Для «живой» пульсации непременным условием выступает дирижёрское начало, владение временем. Обнаружив мотивное строение шестнадцатых, и найдя опорные доли, надо объединить мелкие построения в крупные по смысловому значению. Чередование ударного и безударного времени придаёт пульсации одушевлённый характер. Соблюдение общего ритмического пульса поможет достигнуть синхронности исполнения. Здесь всё естественно и выразительно без *rubato*, никакого произвола, ломающего движение!

В данном разделе мы старались обратить внимание на пианистические приёмы работы с фортепианным аккомпанементом, который рассматривается как своеобразный голос, как исполнительское искусство, и то же время, как часть музыкальной ткани, служащей ритмической и гармонической поддержкой.

Музыкально-драматический анализ русских романсов

Драматическая задача – это действенная задача. «Драма» - слово греческое, от глагола «драо» - действую.

Драматическое **действие** – правдоподобие чувствования в предлагаемых обстоятельствах. Необходимо установить баланс между музыкой и словом, путём творческого освоения проникнуть в музыкальную форму романса. В романсе должна родиться жизнь человеческого духа. Романс – это единый и неделимый мир художественного переживания.

Прежде всего, в романсах надо отметить связь с лирической поэзией, проникновение во все оттенки и детали текста. А музыка с возможной чуткостью усиливает проявление чувств заключённых в стихах, эмоциональный тон. Романс – это море прекрасного, искренность, задушевность. В мировой музыкальной культуре русский романс – явление единственное в своём роде.

Хочется показать, как с помощью одного и того же поэтического текста, но различным музыкальным материалом можно решить не только разные, но прямо противоположные, контрастные драматические задачи.

Для этого, в двух романсах на одни и те же слова М. Лермонтова, разных композиторов, можно провести музыкально-драматический анализ.

Например: **«Портрет»** А. Спиро, слова М. Лермонтова (стихотворение без названия).

Уже прелюдия (вступление), разорванная паузой, нарушающей кантилену, звучит страстно и с чувством грусти, переполняющим душу.

Значение слов: состояние самоуглублённого внутреннего покоя, исполненного бескорыстной любви. Любовь героя многолетняя. Задумчивая вокальная кантилена на фоне медленно, ритмично колышущихся восьмых, слегка акцентированных на каждой сильной доле такта. Метрическое однообразие вносит в музыку неизменяемость душевной печали, чувство одинокой отрешённости. Но эта душевная отрешённость продолжается недолго. В душе героя просыпаются прежние силы и в новом подъёме душа героя готова излить потоки любовных эмоций. Ритм становится беспокойней, динамика усиливается. Сердце героя создано так, что он не мог успокоиться, он должен был любить. И вот возникает смысловой кульминационный момент

романса. Ничто не примирило героя в жизни: неожиданно исчезла печаль, застывшая в глубоких пластах, души задумавшегося героя. Душа освободилась от волнения, переполнившее его душу. Теперь он называет своё душевное состояние новым словом. Смысл стихотворения становится более обобщённым. В музыкальном отыгрыше, заканчивающим романс, звучит имитация последней фразы стихотворения. Эта фортепианная фраза как бы подчёркивает, утверждающе, невозможность не любить.

Портрет

А. Спиро

Andante ♩ = 90 rit. rit.

Растались

мы, но твой портрет я на гру-ди мо-ей хра-ню: как

бледный призра́к лучших лет, он ду́шу раду́ет — мо - ю. И

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "бледный призра́к лучших лет, он ду́шу раду́ет — мо - ю. И". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

но - вым пре - да - ный стра - сям я раз - лю - битъ е - го не

The second system continues the musical score. The vocal line lyrics are: "но - вым пре - да - ный стра - сям я раз - лю - битъ е - го не". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, featuring red slurs under the eighth notes in the right hand.

смог. так храм, ос - тав - лен - ный всё храм, ку - мир по -

The third system continues the musical score. The vocal line lyrics are: "смог. так храм, ос - тав - лен - ный всё храм, ку - мир по -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, featuring red slurs under the eighth notes in the right hand.

вер - жен - ный всё Бог.

The fourth system concludes the musical score. The vocal line lyrics are: "вер - жен - ный всё Бог.". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, featuring red slurs under the eighth notes in the right hand. The system ends with a double bar line. Dynamics markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

«Расстались мы ...»

М. Лермонтов

М.Шиловская

Стихотворение М. Лермонтова начинается с этих слов, без названия. Но автор романса не в точности передаёт некоторые строки стихотворения, например: «с груди я снять его не мог», У Лермонтова здесь «я разлюбить его не смог». Автор романса Мария Васильевна Шиловская принадлежала к дворянскому роду издавна причастному к русской художественной культуре. Её сын, К.С. Шиловский был соавтором либретто «Евгения Онегина» и приятелем П.И. Чайковского. В романсе М.В. Шиловской отразилась душа русской женщины с субъективно-лирическим восприятием мира, что и сказалось на её творчестве. Романс входит в семейный альбом Шиловских. Он, как и многие другие, определял эмоциональную атмосферу времени, мог быть признанием. Но было здесь и нечто общечеловеческое, непреходящее.

Сравнивая этот романс с романсом А. Спиро «Портрет» хочется показать, как с помощью одного и того же поэтического текста, но различным музыкальным материалом можно решить не только разные, но прямо противоположные, контрастные драматические задачи.

В прелюдии романса приподнятая взволнованность переживаний передаётся то поднимающимися, то нисходящими волнами музыкальных фраз. Уже во вступлении романса слышна тема счастья.

Первое предложение и начало второго звучат в единой логической связи слов, как бы на одном дыхании, без остановки. Музыка не изображает тревоги, она пассивна. Музыка является «подтекстом» к переживаниям героя – светла, легка, радостна. Мягкая напевность вокальной партии, неторопливый темп музыки. Всё это передаёт внутренний образ романса, его «зерно» - нежность чувств героя. Чувство его уподобляется лёгкому весеннему ветерку. Герой не ищет освобождения. Душа его не прикована силой любви. Здесь есть иллюзия движения. Возвращение к исходному чувству. Но нет здесь и неподвижности, абсолютного покоя. Но надо следовать ремарке композитора: «*espressivo*» (выразительно). И дальше рождается новый прилив восторженных эмоций. В аккомпанементе появляется ритмическая музыкальная пульсация. Она подобна пульсации сердца живого человеческого организма. Герой произносит фразу дважды. Все музыкальные периоды исполняются как бы в едином эмоциональном потоке. Выразительному исполнению помогают фиоритуры и паузы в произносимых словах. Например, последнее слово в первом

предложении произносится после разъединяющей паузы: «храню». Весь динамический «образ» романса мягок и нежен. Сила звучания, общее настроение почти не поднимаются выше средней силы голоса. Последняя фраза текста так же повторяется (у Лермонтова нет этого повторения) меланхолически затихая. В то же время возникающая вновь пульсация фортепианной партии рисует потенциальную силу и усилие героя продлить реальность возникающих воспоминаний. Здесь каждое слово исполнено собственного конкретного смысла и в то же время слова насыщены иным подтекстом. Романс сохраняет характер грёзы во взволнованной, но пассивно-мечтательной душе лирического героя. Фортепианный отыгрыш передаёт нежность затаённых переживаний лирического героя.

Расстались мы...

М.Ю. Лермонтов

М.В. Шиловская

Andante espressivo

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The music begins with a piano (*p*) dynamic and a *dolce* marking. The melody in the upper staff is characterized by a series of eighth notes, while the bass line features a steady eighth-note accompaniment. Red curved lines are drawn over the bass line notes, highlighting the rhythmic pulse.

The second system continues the musical piece. It maintains the same key signature and time signature. The melody in the upper staff continues with eighth notes, and the bass line remains consistent with the first system. A red curved line is drawn over the bass line notes, continuing the emphasis on the rhythmic pulse.

The third system concludes the musical piece. The upper staff shows the final notes of the melody, and the bass line provides a final accompaniment. Red curved lines are drawn over the bass line notes, consistent with the previous systems.

p

Рас стал - лись мы, но твой пор - трет я

на гру-ди мо - ей хра-ню. Как бле - ный

приз - рак луч - ших лет, он ду - шу

mf

ра - ду-ет мо - ю, он ду - шу ра - ду -

ет мо - ю. И но - вым пре - данный стра -

стям, с груди я снять е - го не мог,

rall.

a tempo

так храм о - став - ленный - всё храм, ку - мир по - вер - жённый - всё

f *rallent. molto*

Бог, ку - мир - по - вер - же - ный всё

f

Бог. *m.g.*