

Романсы русских композиторов на стихи А. С. Пушкина.

Работа над фортепианной партией.

Слово и музыка – два великих начала, две стихии искусства. На протяжении многих веков они непрерывно взаимодействуют, нередко борются и спорят, часто приходят к согласию и взаимопониманию. Их столкновения и примирения порой рождают шедевры – песни и романсы, оперы и симфонии.

Поэтический текст способен придать музыке новое звучание, он обогащает ее смыслом, оттенками чувств, красочностью тембров. Поэтому не каждое стихотворение может стать основой музыкального произведения: оно должно быть по-особому мелодичным и ритмичным, должно состоять из благозвучных слов, которые легко поются.

Творчество композитора превращает стихотворение в музыкальное произведение. Так поэзия становится частью музыки. Талантливая музыка часто становится новым открытием известного стихотворения, которое продолжает жить своей собственной жизнью, как и музыкальный двойник.

Стихи Пушкина... Кто не восхищался ими?

Совершенно особое ощущение вызывает их красота, их певучесть, присущая им поэтическая одухотворенность. Соприкосновение с ними оставляет ощущение чего-то прекрасного и гармоничного. Известно около 70 романсов и песен, написанных на тексты поэта при его жизни. А сколько их было написано потом? Уже полтора столетия звучат музыкальные произведения, написанные на стихи Пушкина, со сцен больших и малых театров и концертных залов.

Б. Асафьев писал: «Широка и обильна полоса русской музыки, принадлежащая Пушкину. Нет ни одной области творчества, где так или иначе сказалось бы воздействие пушкинской мысли, его образов – от непосредственнейших соединений слов с подписанной под ними мелодией, до сложных сочетаний стихов Пушкина с музыкой, тонко продуманной в лучших романсах русских композиторов. В них союз слова и музыкальных тонов составляет неразрывное единство, неразрывную связь образов поэтических с

фантазией музыкантов». А. Н. Серов писал: «Пушкин – это неисчерпаемый родник для русской музыки». Многие крупные композиторы, вдохновленные бессмертными стихами Пушкина, сами создали бессмертные произведения.

Исследователям неизвестно, занимался ли Пушкин музыкой, играл ли на каком-либо инструменте. Но можно предположить, что это был человек с музыкальными способностями, который умел свои переживания, идеи и чувства гениально выражать ритмически организованными звуками. У него было живое и искренне внимание к музыке, проникновение в ее сущность. Пушкин был не простым, а особо одаренным любителем музыки, близко подходившим к самым различным явлениям музыкальной жизни – от итальянской оперы до Моцарта, от русских композиторов его эпохи и молодого Глинки до русской народной песни. Он с необычайной впечатлительностью откликался на все новое и прогрессивное в искусстве.

Еще в лицейские годы Пушкин проявлял интерес к песне, музыке. Среди его одноклассников выделялись два талантливых композитора – Корсаков и Яковлев, который написал позднее знаменитый и популярный романс «Зимний вечер». Петербургский период жизни поэта тоже полон ярких музыкальных и театральных впечатлений. Он слушал игру знаменитого пианиста Джона Фильда, бывшего тогда в полном расцвете своего таланта.

Стихи Пушкина получают наибольшую популярность начиная с середины 20х годов 19 века. В это время они получили свое воплощение в вокальных произведениях. Поэт был любим и общался с выдающимися композиторами своего времени: Глинкой, Верстовским, Алябьевым, Варламовым, Булаховым. Среди этих композиторов почетное место принадлежало Глинке. В художественном наследии композитора есть такая совершенно уникальная часть его произведений, которая ничуть не меньше, чем его знаменитые оперы, составляет славу русского музыкального искусства. Это его романсы, песни, элегии, баллады. Все перечисленные жанры существовали и до него, но только в творчестве Глинки они обрели классическую форму, что проявилось в гармоническом единстве слова и музыки. Романсы Глинки проникнуты истинно

русским типом мышления, можно сказать, что они образовали тот феномен русской души, который был безоговорочно признан всеми еще при жизни великого художника.

Как известно из биографии Глинки, формирование его эстетических взглядов происходило под непосредственным влиянием Пушкина и его окружения, что, безусловно, сказалось на характере творческих исканий композитора. Надо отметить, что романсы в творчестве Глинки занимали то же место, что в поэзии Пушкина – лирика. В них проявились не только разносторонность интересов, не только способность постигнуть и отразить всю бесконечно разнообразную гамму человеческих чувств и настроений, но и особый почерк. Основная особенность этого почерка – стремление органически соединить эстетическое и нравственное начало.

Глинка выбрал 9 стихотворений Пушкина. И надо отметить, что он безошибочно находит для них нужную жанровую разновидность, мудро и чутко передает не только мысли и чувства поэта, но и самую музыку пушкинской речи. В этих романсах мы наблюдаем столь совершенное воплощение слова в музыке, что возникает ощущение ожившей в звуках самой поэзии стиха. Здесь ничего не надо «прибавлять», здесь надо только точно следовать словесной интонации. Здесь хочется упомянуть слова Г. Г. Нейгауза: «Если музыкант – художник, он не может не чувствовать с той же силой музыку поэзии, с какой он чувствует поэзию музыки. Самой совершенной музыкой к стихам Пушкина я считаю романсы Глинки. Музыка здесь является как бы скромной подругой, непритязательной спутницей поэзии, она ничего не навязывает, ни во что не вмешивается, достоинство и обаяние – в ее «служебной» роли. И все это достигается изумительной верностью передачи интонационного начала пушкинского стиха».

При жизни Пушкина, к сожалению, Глинка почти не писал музыки на его тексты. Стихотворение «Не пой, красавица, при мне» Пушкин сочинил на данную мелодию – это пример сочинения поэтом стихотворения под влиянием музыкального впечатления. Это было первое обращение Глинки к поэтическому тексту великого поэта. В своих «Записках» Глинка писал: «Начиная с 1828 года, я

часто встречался с известнейшим поэтом нашим А. С. Пушкиным, который и раньше хаживал к нам в пансион к брату своему, воспитывавшемуся там со мною... Как-то я провел около целого дня с Грибоедовым. Он был очень хороший музыкант и сообщил мне тему грузинской песни, на которую вскоре потом А. С. Пушкин написал романс» Этот романс является одним из шедевров глинкаинской музыки, Т. Ливанова с полным основанием назвала его «классическим и безупречным». Это уникальный пример «русского востока». Удивительно скромными, можно сказать, аскетическими музыкальными средствами, добивается здесь композитор необычайной выразительности мелодического и гармонического музыкального языка. Умышленное однообразие мелодии воспроизводит один из оттенков восточного колорита, связанного не с роскошью южной природы, а с грустной картиной пустынной горной дороги, по которой едет одинокая, мерно покачивающаяся арба. И ее движение кажется таким же бесконечным, как песня забытого всеми ездока. Партия фортепиано представляет собой гармоническую поддержку сольной партии. Следует хорошо выстроить звук по вертикали, высветляя вершины аккордов и выразительно проинтонировать окончания фраз.

В жанре застольной песни написан романс «В крови горит огонь желанья». Молодостью, весельем и гусарским пиршеством веет уже от начальных тактов этой дерзкой и в то же время галантной мелодии романса. Особое впечатление производит блестящий в художественном отношении эпизод – второе предложение. Здесь вокальная мелодия стремительно взмывает ввысь, а бас медленно, поступенно идет вниз. И это противоположное движение создает совершенный художественный эффект равновесия и стройности гармонической, полифонической и мелодической красоты. Романс написан в куплетной форме. Первый куплет исполняется на *forte* в довольно оживленном темпе, ярко и страстно. В интерлюдии у фортепиано музыка приходит к *piano*. Часто исполнители замедляют здесь темп, что делать нельзя, иначе теряется легкость, и накал чувств ослабевает.

Романс «Я здесь, Инезилья» был написан на еще неопубликованные стихи Пушкина, которые сам поэт дал молодому композитору. Пушкинская серенада здесь превращается композитором в типичный глинкинский «испанский» монолог героя-любownika, и лишь в середине его слышится восторженная хвалебная песнь.

Первая часть романса, образующая период, ритмом и характером мелодии иллюстрирует хрестоматийный образ испанца-всадника. Во втором предложении в вокальной партии появляются синкопы, которые придают музыке явно гротесковый эффект. Видимо, Глинка использует здесь этот прием намеренно, чтобы снять неуместную серьезность и придать ситуации комический оттенок, подчеркнуть откровенно театрально-развлекательный, веселый, беззаботный, в духе рыцарских времен характер традиционной, так называемой, народной сцены. В среднем эпизоде музыка на очень короткий период преобразуется. Негой и страстью проникнуты такты 53-63. А дальше опять воцаряется атмосфера шутки, лукавой игры, смешанной с показной галантностью и иронией, которую композитор и не скрывает, рисуя облик героя пушкинского стиха.

Пианисту здесь следует точно идти за указаниями композитора: до 17 такта играть легким звуком, потом менять характер оттенков - *forte* и *risoluto*. Но следует помнить, что все динамические оттенки должны исходить из представления, что это ночная серенада, исполняющаяся под гитару. Тяжелое и грубое звучание рояля здесь недопустимо. Штрих должен быть цепким, как бы дергая струны гитары. Не забывать о *legato* в левой руке, как контрастный момент и как новая краска.

Один из шедевров вокальной лирики, созданный двумя гениальными художниками – это романс «Я помню чудное мгновенье». Неизъяснимая прелесть этого сочинения заключается в редчайшем сочетании в его мелодическом языке интонационно-речевой выразительности с изумительной кантиленой. Здесь нужна типично русская манера пения с ее мягким и сердечным выпеванием каждого элемента фразы. Мелодия романса полна внутренней энергии, чувствуются огромные запасы душевной теплоты.

Вдохновенная, исполненная высокой простоты музыка романса требует отточенного и безупречного в техническом отношении воплощения певцом и пианистом. Во вступлении пианист должен создать поэтический образ, настроить певца, вдохновить его. Как добиться того, чтобы эта образность соответствовала духу произведения? Здесь есть определенные сложности. Вступление начинается в высоком регистре, и достигнуть связности мелодии, протяженности и плотности звука здесь нелегко, даже с помощью педали. А вокализировать мелодию, приблизить ее к звучанию и выразительности человеческого голоса необходимо. Далее надо осмыслить паузы, которые есть во вступлении. Они должны быть взяты пианистом так же естественно, как певец берет дыхание. Здесь вполне уместно небольшое *rubato*.

Темп в начале романса должен быть продуман: не слишком поспешным и в то же время не затянутым, дабы избежать излишней «чувствительности». Следует придерживаться указаний автора: исполнять просто и естественно. В десятом такте певцу следует исполнить стаккатированные синкпопы ритмически точно, легко и как бы невесомо на слова «как мимолетное сиденье», которые говорят об эфемерности, бесплотности образа, рожденного воображением поэта. Вслед за фразой «как гений чистой красоты» в аккомпанементе идет гармоническая прослойка, которую нужно сыграть так, чтобы был прослушан важный хроматический ход. Он соединяет фразы у вокалиста и добавляет красочности в аккомпанементе.

На смену лирическому настроению приходит «бурь порыв мятежный». Меняются тональность, динамика. Решительность подчеркивается раскатистыми форшлагами в левой руке пианиста. Но после *dolcissimo* фортепианную партию следует исполнять значительно тише, и форшлагги должны прозвучать как отголоски прошедшего.

Затем возникает мрачная, полная стихийной силы мелодия с медленно восходящими, словно застывшими интонациями «...в глуши, во мраке заточенья...». Здесь темп не замедлять. Синкпопы фортепианной партии скорее всего дают в этом эпизоде ощущение нетерпения.

Следующая далее реприза воспринимается как долгожданная гостья, вновь ощущается внутренне радостное движение. Пианисту следует помнить, что шестнадцатые ноты в правой руке способствуют настроению трепетности и полетности и играть их надо легко. Весь этот заключительный раздел романса исполнители должны представить как воплощение мечты о вечной любви и неувядающей памяти о ее «чудных мгновениях». С тех пор, как написан этот романс, почти невозможно определить пушкинские стихи от музыки Глинки.

Теперь остановимся на романсе «К фонтану Бахчисарайского дворца» А. Гурилева. Наиболее известен среди музыкантов романс А. Власова, который часто звучит в концертных программах, особенно в переложениях для хора. Романс Гурилева менее популярен, но этот факт не умаляет его художественных достоинств. Немногие из отечественных композиторов с такой пронзительной нотой, как Гурилев в своих романсах, отразили особенности душевного склада своих современников, выветив в нем все то лучшее, что в дальнейшем с необычайной силой отзовется в лирическом творчестве Тютчева и Фета, Даргомыжского и Чайковского.

Данный романс занимает особое место. Лирическое чувство, выраженное в нем, переплетается с торжественной эпичностью и пейзажной описательностью. Кантиленная широкая мелодия в нем не только задушевна, как в других романсах, но и торжественна. Она повествует о большом чувстве и необычайных событиях, в то время как другие романсы только интимны. Фортепианное сопровождение в романсе изобразительно воспроизводит звучание фонтана. Пианисту необходимо добиться гибкости и пластичности в игре, хорошо проинтонировать мелодические вершины в последовательностях, изложенных шестнадцатыми нотами в обеих руках. Здесь уместно небольшое *rubato*, особенно в модуляциях. Вокалисту в этом романсе необходимо добиться тихой звучности *piano* и полноты звучания *forte* в контрастирующих фразах. Особенное внимание обратить на правильное дыхание, которое должно быть глубоким и ровным.

А. С. Даргомыжский в своем вокальном творчестве продолжил линию своего старшего современника М. И. Глинки. Он создал ряд прекрасных романсов

на стихи Пушкина: «Я вас любил», «Юноша и дева», «Вертоград», «Мечты, мечты!», «О, дева-роза, я в оковах!», «Я здесь, Инезилья» (который впоследствии превратился во вторую песню Лауры в опере «Каменный гость»).

В качестве примера драматической и гражданской песни может служить романс «Бог помочь Вам!». Еще в юности, когда в России свежа была память о декабрьских событиях 1825 года, будущий композитор познакомился со стихотворением Пушкина «19 октября 1825 года». А в зрелом возрасте Даргомыжский написал на эти стихи произведение, проникнутое сочувствием к горькой доле изгнанников, и сострадание это выражено с необычайной драматической силой. Аккордовый, маршеобразный аккомпанемент после Даргомыжского станет часто использоваться в песнях и романсах, отражающих героизм и гражданский пафос.

Глинкинские мотивы отчетливо продолжают звучать в романсах Даргомыжского, написанных в испанском колорите.

Классическим примером тому может служить романс «Ночной зефир струит эфир». Как и у Глинки, это сочинение основано на чередовании построений с различным мелодическим материалом, в нем также отдана дань звуковыразительным эффектам. Этот романс, написанный в форме рондо, имеет очень удачное колористическое решение. Ощущение таинственности ночного пейзажа с доносящимся издали шумом реки выражено Даргомыжским простыми средствами – сочетанием варьированного аккорда с различной пульсацией в каждой руке. Здесь левая рука создает иллюзию шума воды, а синкопированные фразы в правой – состояние волнения, движения. Концертмейстеру следует не забывать о протяженных нижних нотах в левой руке.

В эпизоде *Allegro moderato* следует добиться «гитарной» звучности. Эпизод *Moderato* необходимо начать плотным певучим звуком, предваряющим кантиленное вступление певца. Этот раздел романса, как и предыдущий, заканчивается небольшим фортепианным рефреном. *Forte* и акценты здесь не должны по динамике выпадать из общего колорита произведения. «Гитарное» *forte* должно отличаться от фортепианного *forte*.

В характерном ключе русской любовной лирики написан романс «Я вас любил», который стал очень популярным еще при жизни композитора.

Музыкальный язык его тесно связан с интонациями городского фольклора. Естественность, благородство мелодии, плавность голосоведения, неожиданные интонационные ходы – все это говорит о несомненном преломлении традиций вокальной лирики глинки. Родственные его любовной лирике настроения сказываются и в другом романсе – «Юноша и дева». Простота, естественность мелодической фразы сочетается здесь с изысканностью метроритма. Размер 6/8 меняется на 3/8, чередуются ариозные и речитативные эпизоды. Этим приемом Даргомыжский подчеркивает тончайшие нюансы интонационно-образного стиля пушкинских строк.

Композитор Ц. Кюи также являлся поклонником поэзии Пушкина и создал ряд романсов на его стихи, которые стали репертуарными и удерживаются в концертных программах до сегодняшнего дня: это «Я вас любил», «Сожженное письмо», «Желание». Одним из наиболее известных широкой публике романсов Кюи является «Царскосельская статуя». Эта миниатюра – одна из жемчужин русской вокальной лирики. Здесь неразрывно слита речь природы, человека и творения его рук, т.е. синтез трех великолепных созданий искусства: скульптуры, поэзии и музыки. Колорит пушкинского стихотворения воплощен Кюи очень выразительной мелодией (с обилием декламационных и мелодических тонкостей) и образным пианистическим приемом. Движение рук пианиста должно напоминать переборы струн арфы (ажурный арфовый аккомпанемент). Сделать это довольно трудно на тугой клавиатуре современного рояля. Чтобы достичь легкости и воздушности аккомпанеента, следует басовый звук в левой руке брать глубоко, но мягко, и снимать палец постепенно.

Стоит отметить здесь прекрасный эпизод *allegretto* (второй период). К ажурной мелодии здесь добавляется изысканный ритм с мягкими синкопами, который живописует образ «девы над вечной струей». А заключительный квинтовый звук у вокалиста повисает и тает на фоне гаснущих в вышине шестнадцатых нот у фортепиано.

Значительный вклад в развитие русской вокальной лирики внес Н. А. Римский-Корсаков. Им написано немало романсов на стихи Пушкина, среди которых есть подлинные шедевры.

В романсе «На холмах Грузии» он отдал дань традиционной для русской музыки теме востока, со всей своей внешней атрибутикой: увеличенными секундами, мелодическим орнаментом, синкопированной ритмикой. Для воссоздания восточного колорита особая роль здесь отводится аккомпанементу. Восток здесь подан не обобщенно, а как принадлежность определенного края, со спецификой его ландшафтов, с особенностями психологии населяющего его народа. Через мелодический, гармонический и ритмический языки этого романса словно из тумана вечности вырисовывается сама гордая Грузия – земля, ставшая для многих русских композиторов, поэтов и художников своего рода второй родиной.

Величавость, вечность, застывшие в шуме Арагви и в ночной мгле, запечатлены уже в самом начале романса: трезвучие до-диез минора и сразу же вслед за ним унылый октавный эхо-унисон на до-диез в басу. Уже одним этим созвучием задано настроение сочинения. Все последующее развитие музыкального материала строится на органном пункте до-диез. И это остинато на до-диез как бы воплощает здесь мысль о вечности всего сущего на легендарной земле Грузии, природы и любви. Вместе же с вокальной партией, полной скрытого порыва (особенно в эпизоде *rosso meno mosso*), возникает философский контрапункт, в котором величавая поступь аккомпанемента как бы символизирует вечную красоту мира, а полная грусти мелодия у вокалиста олицетворяет собой такую же вечную тоску человека, стремящегося к гармонии любви.

Пианисту здесь следует точно придерживаться всех авторских указаний относительно динамики, штрихов, агогики, и тогда он поможет создать певцу требуемый образ.

Романс «Редет облаков летучая гряда» - один из шедевров русской вокальной лирики. Для его исполнения требуется идеальное владение голосом и большое пианистическое мастерство. Фортепианная партия в этом романсе

требует к себе особого внимания. Ее функции не только не ограничиваются (как в большинстве сочинений Римского-Корсакова) задачами аккомпанемента, но и становятся чуть ли не на один смысловой уровень с вокальной партией.

Очевидно, что на характер изложения фортепианной партии в этом сочинении оказал воздействие оркестровый тип мышления композитора.

Музыка развивается удивительно органично, и поэтому малейшие технические затруднения здесь станут препятствием в плавном движении музыкальной ткани. В аккомпанементе есть фактурные неудобства. Возможно, есть смысл перепланировать фактуру в таких местах, продумать аппликатуру и преодолеть таким образом некоторые пианистические неудобства.

А. П. Бородин вокальных сочинений создал немного, известно всего только 16 его песен и романсов. Среди них наиболее популярен и любим публикой романс «Для берегов отчизны дальной» на слова А. С. Пушкина. Его можно считать одним из величайших шедевров мировой вокальной музыки. Музыка этого сочинения удивительно точно воссоздает все тончайшие оттенки пушкинского стиха. Тревога, мольба, горькое предчувствие, томление любви, слезы разлуки, горечь утраты – все это, запечатленное в стихотворении поэта с неподражаемой силой с равной степенью поэтического выражения нашло воплощение в музыке Бородина. Мелодия романса малоподвижна, на протяжении 17 тактов ее диапазон ни разу не выходит за рамки большой сексты. Удерживаясь некоторое время на одной ноте, затем она поднимается на следующую ступень и этими протяженными ступенями-террасами достигает напряженности и огромного драматизма. Пианисту нужно внимательно изучить все указания композитора, которые здесь очень важны.

По жанру, по характеру это сочинение близко к маршу. Но его аккомпанемент как бы дробит повторяющимися восьмыми в правой руке мерный шаг и придает характер беспокойства, не свойственный маршу. В этих повторяющихся аккордах заключена динамика непрекращающегося движения. До слушателя надо донести все изменения в гармонии, нарастание и угасание звучности. У пианиста правая рука должна идти мягким нажатием вглубь

клавиатуры. Партия левой руки по отношению к вокальной мелодии образует ритмически напряженный контрапункт, и ритмический рисунок надо воспроизвести абсолютно точно. В 9 такте, переходном к следующему разделу, есть соединительный гаммообразный ход в левой руке. Необходимо исполнить его с указанным композитором штрихом *non legato*. Внимательно следить за всеми изменениями агогики. В коде романса Бородин подчеркивает, что должно происходить непрекращающееся замедление. Итак, если строго следовать всем указаниям автора, то последние слова пушкинского текста будут раскрыты с особой глубиной и значительностью.

Огромный вклад в развитие русского камерного вокального творчества С. В. Рахманинова. Им созданы замечательные образцы романсовой лирики. Вокальное и инструментальное начала в романсах Рахманинова, по существу, равноправны, а иногда партия фортепиано несет на себе даже главную нагрузку в воплощении музыкально-поэтического замысла. Фортепианная партия отличается богатством, разнообразием фактуры и колористических оттенков. Слушателей пленяет беспредельный разлив мелодии, которую он облачает в роскошные гармонические одеяния.

Еще в ранний период творчества Рахманинов написал романс на стихи Пушкина «Не пой, красавица, при мне». Но он уже может быть признан шедевром вокальной лирики, бесспорным «победителем» среди множества романсов, написанных различными композиторами на эти слова, среди которых упоминавшиеся ранее Глинка, Балакирев, Лядов.

Начинается романс развернутым лирическим вступлением фортепиано, которое состоит из трех фактурных планов: в верхнем голосе звучит стилизованная восточная мелодия; в среднем – аккорды, движущиеся вниз по полутонам; а в нижнем – повторяющиеся ноты, которые напоминают какой-то восточный ударный инструмент (маленький барабан). И эти басовые повторяющиеся восьмые создают звуковую картину, проходящую, как воспоминание.

Воспроизведение этих трех звуковых планов – задача непростая для пианиста. Если сыграть без педали – партия барабанчика прозвучит отчетливо, но не будет красочности в других голосах. Если взять полную педаль – то появится педальный гул и барабанчик лишится сухости звука, которая его отличает. Выход здесь, видимо, такой: использовать полупедаль на каждую восьмую (или почти на каждую) левой руки и таким образом воссоздать нужную звуковую картину. Первый арпеджированный аккорд сыграть как «трамплин» к вокальному вступлению. Певцу следует помнить о tenuto над нотой соль, воспринимать ее как маленькую фермату. Второй арпеджированный аккорд должен прозвучать мягче, приглушеннее.

Первую фортепианную интерлюдию (сольный эпизод) следует исполнить глубоким, плотным звуком, как всплеск чувств. Темп заметно замедляется. Следующий раздел, уже совместно с певцом, является трудным в ансамблевом отношении для обоих исполнителей. Возвращается Темпо I. У певца появляется много шестнадцатых нот и далее темповые отступления. Пианисту необходимо быть очень внимательным, следить за темпом, дыханием солиста, добиваться синхронности исполнения и предельной выразительности. После второй интерлюдии наступает эпизод, который завершается динамической кульминацией романса. Пианист должен поддержать певца при каждом подъеме мелодии.

В постлюдии необходимо точное соблюдение всех динамических указаний автора: после трех piano, которыми пианист сопровождает последние фразы певца, начать ее с mezzo forte. Каждую ноту в среднем голосе подчеркнуть, и придя к трем piano, продолжать в среднем голосе волнообразную линию, «приподнимаясь» на диезах. И в конце взять на mezzo forte бас и арпеджированный аккорд, таким образом поставив точку в повествовании.

В заключение хочется отметить, что стихи великого русского поэта привлекали и продолжают привлекать композиторов. У композиторов 19 века подхватили эстафету современные авторы: Прокофьев, Шостакович, Свиридов, Шебалин, Шапорин, Хренников, Б. Чайковский, Кикта, Бойко. Они создали замечательные образцы камерной вокальной лирики. Слава Пушкина захватила и

западную музыку. Английский композитор Бенджамин Бриттен овладел русскими текстами шести стихотворений Пушкина и написал на них романсы.